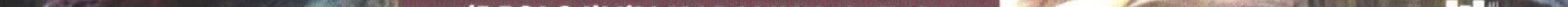
Sarah Kofman

CAMERA OBSCURA

İDEOLOJİNİN KARANLIK KUTUSU

ENCORE


iDEOLOJiNiN KARANLIK KUTUSU
Sarah Kofman

CAMERA OBSCURA

Sarah Kofman, Sorbonne Üniversitesi'nde Felsefe kürsüsünde bulunmuştur. Çeşitli kitapları arasında *Sokrates: Bir Düşünürün Kurguları* ve *Kadının Gizemi: Freud'un Eserlerinde Kadın* yer alır.

Sarah Kofman

CAMERA OBSCURA

İDEOLOJİNİN KARANLIK KUTUSU

Çeviren: Elvan Kıvılcım

ENCORE

Fransızca orijinali *Camera obscura. De l'idéologie* © Sarah Kofman
Éditions Galilée tarafından basılmıştır.
İngilizce Cornell University Press baskısından Türkçeye çevirilmiştir.

Camera Obscura: İdeolojinin Karanlık Kutusu © Encore,
Birinci Basım Nisan 2015
Bu kitabın tüm hakları Encore Yayınları'na aittir.
Telif hakları Éditions Galilée'den alınmıştır.

Encore Yayınları
Tekrar Yayıncılık Bilişim ve Tic. Ltd. Şti. Sertifika No: 29423
Zambak Sokak, No:13/3 34435 Beyoğlu İstanbul
iletisim@encorekitap.com
www.encorekitap.com

ISBN 978-605-9949-21-7
Yayıma Hazırlayan: Mert Tokur
Kapak Resmi ve Tasarımı: Cemal Gürsel Soyel
Baskı: Sena Ofset, Sertifika No: 12064
2. Matbaacılar Sitesi, Litros Yolu E Blok
4NE 20 Topkapı-İstanbul

Alexandre'a

Jacques Derrida'ya

İçindekiler

1 Marx - Kara Büyü **11**

Tersine Dünya 13

Dans Eden Masa 22

Kapalı Oda 30

Camera Lucida 36

2 Freud - Fotoğraf Aygıtı **41**

Fotoğrafçının Bekleme Odası 43

Klişe 47

Negatifin Çoğaltılması 48

3 Nietzsche - Ressamın Odası **55**

Anahtar Deliği 57

Leonardo'nun Odaları 59

Rousseau'nun İtirafları 64

Edep/Edepsizlik 72

Göz Kamaştıran Bakış 81

4 Öküzün Gözü - Descartes ve İdeolojik Artçı Sarsıntıları **87**

Ek: Camera Obscura'nın Tasarımda Kullanımı - William James Gravesande 97

Dizin **119**

İnsan kendisi hakkında gerçekte ne bilir ki? Kendisini, ışıklı bir vitrine konmuşçasına bütünüyle algılaması sahiden mümkün olabilir mi? Doğa, onu mağrur ve aldatıcı bir bilince kıstırıp orada, bağırsaklarının kıvrımlarından, kan dolaşımının hızlı akışından ve liflerinin karmaşık titreşiminden uzakta tutsak etmek adına çoğu şeyi, hatta bedenine ait şeyleri bile ondan gizlemiyor mu? Kadın anahtarı fırlatıp attı. Belki bir gün, bilincin odasındaki bir yarıktan dışarı, aşağılara bakacak gücü kendisinde bulacak ve sonra da insanın –bir kaplanın sırtında düşlerine tutunup kalmışçasına– acımasız, açgözlü, doyumsuz ve kanlı olana dair cehaletini umursamaması sayesinde ayakta kaldığından kuşkulanacak o ölümcül meraka selam olsun!

Nietzsche, "On Truth and Lies in a Nonmoral sense", *Philosophy and Truth: Selections from Nietzche's Notebooks of the early 1870s.* içinde, İngilizceye çeviren ve yay.haz. David Breazeale (Humanities Press; Hassocks: Harvester, Atlantic Highlands, 1979), s. 80

1

Marx – Kara Büyü

TERSİNE DÜNYA

Marx, *Alman İdeolojisi*'nde, hem her ideolojinin bir parçası olduğunu ilan ettiği ters çevirme [*inversion*] sürecini hem de bu sürecin gerekliliğini açıklamak için kusursuz bulduğu bir benzetmeye başvurur: "Şayet her ideolojide, insanoğlu ve onun içinde bulunduğu koşullar bir *camera obscura*'daki gibi baş aşağı beliriyorsa, bu olguya yol açan şey onların tarihsel yaşam süreçleridir; tıpkı nesnelerin retina üzerinde baş aşağı görünmelerine yol açan şeyin fiziksel yaşam süreçleri olması gibi."[1]

Bu tam da Kant'ın tanımladığı şekliyle bir benzetmedir: "...oldukça benzeşmez şeyler arasındaki iki ilişkinin kusursuz benzerliği."[2] Benzetmeyi meşru kılan ortak bir özelliğin, yani ters çevirmenin sayesinde, sosyal bir olguyla fiziksel bir olgu

---

[1] Karl Marx ve Friedrich Engels, *The German Ideology* (parts I and II), İngilizce tercüme ve yay. haz. R.Pascal, New York: International Publishers, 1947, s. 14.

[2] Immanuel Kant, *Prolegomena*, İngilizce tercüme Peter G. Lucas, Manchester: Manchester Universtiy Press, 1953, s.125.

arasında ilişki kurulmuş olur. Ancak, retina üzerinde meydana gelen uzamsal ters çevirme, aşağıdan yukarı veya yukarıdan aşağıya olabilirken, bu ters çevirme ideolojinin camera obscura'sında, sadece tek yönde (aşağıdan yukarıya) gerçekleşir ve bir metafor olarak anlaşılmalıdır.

İkinci bir metafor hem birinciye açıklık getirir hem de Marx'ın ortaya koyduğu şekliyle ters çevirmenin tersine çevrilmesini açıklar: "Göklerden yere inen Alman felsefesinin tam tersine, burada biz, yerden göğe yükseliyoruz."[3] Öyle görünüyor ki, yukarıyla aşağı arasında bir ters çevirmeden, gökyüzü ile yeryüzü arasında bir ters çevirmeye geçmekle, yine de salt uzamsal ters çevirme düzeyinde kalınıyor. Ancak, ikinci metafor tamamlayıcı bir dinsel yan anlamı da beraberinde getiriyor. Küçük bir yer değiştirme söz konusu: Marx, dinsel ideolojinin, ideolojiye örnek teşkil eden, hatta haddi zatında ideolojiyi belirleyen ayrıcalıklı konumuna dikkat çekiyor. Aynı zamanda, ideolojik ters çevirmenin, gerçek bir zemin yerine hayali bir zemin koyan hiyerarşik bir ters çevirme olduğunu da belirtiyor. Ters çevirmenin tersine çevrilmesi, gerçek temeller üzerine kurulmuş "gerçek öncüllerden", yani ampirik olarak gözlemlenebilecek "maddi temellerden" uzaklaşıp, bu temellerden ideolojik tertipler olan

[3] *A.g.y.*, s.14

fantazmagoryaları türetmeyi içerir. Baş, aşağıda değil yukarıda olmalıdır ve ayaklarımızın altındaki zemini oluşturması gereken gökyüzü değil yeryüzüdür. Yola çıkış noktamız, etten kemikten, gerçek işlerle meşgul insanlar olmalıdır; onların basit yansımalar ve yankılardan başka bir şey olmayan dilleri ya da temsilleri değil: "Demek oluyor ki [dass heisst], etten kemikten insana varmak için ne insanın söylediklerinden, hayal ettiklerinden ve kavradıklarından ne de anlatılan, düşünülen, tahayyül edilen ve kavranan insandan yola çıkıyoruz. Gerçek, faal insandan yola çıkıyoruz ve onların gerçek yaşam süreçlerini temel alarak, ideolojik reflekslerinin gelişimini ve yaşam süreçlerinin yankılarını gösteriyoruz."[4]

"Demek oluyor ki?" Metaforlar ve benzetmeleri didaktik amaçları için kullanıp duran bilimin dili, ideolojiden nihayet "gereğince" söz edecek mi? Yine de, yansımalar ve yankılar bizi bir kez daha camera obscura'ya geri götürüyor. Tüm bu yansıtıcı metaforlar hep aynı aksiyomu ima ediyor: sadece ikincil olarak yansıyacak ya da yankılanacak orijinal bir anlamın, orijinal seslerin ve ışığın varlığını. Hâlâ, bilinçten önce var olan bir "gerçek" ve "hakiki" söz konusu.[5] Bilimlerin

---

[4] *A.g.y.*, s.14

[5] Marx için gerçeğin sabit olduğu, ya da onun, gerçek derken insana olan bağlarından koparılmış saf bir soyutlamadan söz ettiği anlamına gelmiyor bu. Feuerbach'tan farklı

tarihi bize gösteriyor ki, camera obscura, parlak ışını yayanın göz olduğunu kabul eden Öklitçi kavrayışı tasfiye etmek için imgelem modeli olarak kendisini dayatıyor. Yani, camera obscura modeli, kendisini halihazırda ters çevrilmiş olarak sunan bir "bilinen"in varlığını ima ediyor.[6]

---

olarak, "doğa"nın tarihin bir ürünü olduğunu sergiliyor. Ancak, insan yaşamının "maddi temeli" olan gerçek, her adımda, kendisinden türetilen ideolojinin dayanağıdır:

> Feuerbach, özellikle, doğal bilimlerin algılanmasından bahseder; kendisini, sadece fizikçi ve kimyacının bakışlarına sunan sırlardan söz eder; fakat sanayi ve ticaret olmasa doğal bilimler nerede olurdu? Söz konusu olan bu "saf" doğal bilim bile –malzemesiyle birlikte–; ticaret, sanayi ve insanın duyusal faaliyeti aracılığıyla bir amaç için üretilir. Bütün bu faaliyet, bu bitimsiz duyusal emek ve yaratım, bu üretim, halihazırda var olan duyu dünyamızın öylesine temelini oluşturur ki, bir yıllığına bile kesintiye uğrayacak olsa Feuerbach şunu görecektir: Sadece doğal hayatta muazzam bir değişim gerçekleşmekle kalmaz, aynı zamanda, insanın bütün dünyası ve (Feuerbach'ın) kendi algı yetisi, dahası kendi varlığı kısa süre içinde kayıplara karışır. Tabii ki, bütün bu meselede, dışımızdaki doğanın önceliği değişmeden kalır. (*A.g.y.*, s.36)

[6] Ortaçağın sonlarında, Vitelio ve R.Bacon, Alhazen'ın optik üzerine çalışmalarını kendi yorumlarıyla paylaştıktan sonra Öklitçi nosyonlar terk edilmişti ve bir dizi ampirik deneyime başvuruluyordu: Güneşe baktıktan sonra gözlerinizi kapatırsanız, güneşin yuvarlağını bir süre daha görmeye devam edersiniz; ışın gözden yayılsaydı, bu imkansız olurdu. Bu neden-

le, söz konusu göz, dışarıdan gelen ışınların alıcısı olmalıdır. Işığın izi, zayıflamış bir yankı olarak gözün içinde süregider. Alhazen, εἰδώλα'ya [Yunanca, imge-çn.] yöneltilen itiraza (bir dağın εἰδώλα'sı gözbebeğinin deliğinden nasıl içeri girebilir ki?) cevaben, nesnelerin yüzeylerini bir dizi noktaya bölüp, her birini parlak bir ışının başlangıç noktası olarak kabul etmemiz gerektiğini belirtmiştir. Işın, gözbebeğinin içinden geçtikten sonra, nesne yeniden biçim bulur ancak bir şartla: Zihnin işleyişi kalan boşlukları doldurarak bütünü yeniden şekillendirir. Biz bu olguyu noktaların projeksiyonu olarak algılarken, gözümüze giren ışınlar, gözbebeğimizden geçtiklerinde baş aşağı bir imge oluştururlar.

Vitelio'yu okuyan Leanordo da Vinci, gözün modelini ilk kez camera obscura'da imal etmiştir (Bkz. s .59). O, daha sonra olup biteceklerin habercisiydi fakat imgenin retina üzerinde ters çevrilmiş bir form aldığını öğrenmek için Kepler'i beklememiz gerekti.

Önce Yaşlı Scheiner, daha sonra da Descartes (Bkz. 31 Mart 1638 tarihli *La lettre du pére Mersenne* ve *Mercek Bilimi* V ve VI) bir hayvan retinası üzerinde ters çevrilmiş imgeyi doğrudan gözlemlemelerine imkan sağlayan deneyler yaptılar. 1666 yılında Mariotte, retina üzerinde kör bir nokta keşfederek bu bulguları tartışmaya açmış ve imgenin koroid [gözün damar tabakası] üzerinde biçimlendiği kanısına varmıştı. Her ne kadar gereksiz de olsa, bu sonuca varılmasaydı camera obscura modelinden vazgeçip, gözün ışığın kaynağı olduğunu tekrar kabul etmek gerekecekti.

Ters çevirme sorunu ve ters çevirmenin nerede gerçekleştiği yaklaşık 1826 yılına dek bilimi meşgul etti. Wagner, fizyoloji ansiklopedisindeki "görme" üzerine makalesinde, yalnızca optik araştırma aracılığıyla ters çevirmenin farkına varabileceğimizi ve her şeyi ters çevrilmiş biçimiyle gördüğümüz sürece, sıranın değişmediğini yazmıştı: Her şeyi izafi görüyoruz. Aynı nedenlerle, Hermoltz ve Muller de, 1866 yılı civarında, ters çevirme olgusunu artık fazla önemsemezler: Doğal bilinç, retinanın varlığının farkında olmadığı sürece, retina üzerinde

Bundan dolayı Marx, kendine ait, özgül bir dil kullanmak *isterken* bile, metaforlar bir sistem halinde birleşip üzerine yükleniyorlar. Bu metafor baskısı, derinlemesine bir incelemeyi hak ediyor.

Yansıma metaforu, ideolojinin özerkliğinin aldatıcı olduğu fikrini yaymaya yarıyor. "İnsan beyninde biçimlenen hayaletler aynı zamanda, ister istemez, deneylerle doğrulanabilen ve maddi öncüllere bağlı olan maddi yaşam süreçlerinin yüceltimleridir. Demek oluyor ki, ahlak, din, metafizik, bunlardan arta kalan bütün ideoloji ve onlara karşılık gelen bilinç biçimleri, artık dış görünüşteki bağımsızlıklarını sürdüremeyecekler. Tarihleri, gelişmeleri yoktur; fakat insan, maddi üretimini ve maddi ilişkilerini geliştirirken, bununla birlikte gerçek varoluşunu, düşünüşünü ve düşünüşünün ürünlerini de başkalaştırır."[7]

> Onun öncülleri, herhangi bir hayali yalıtılmışlık içinde olmayan ya da soyut tanımlanmayan insandır...[8]
>
> Gerçeklik temsil edildiğinde (*Darstellung*), felsefe, bağımsız bir faaliyet alanı olarak varoluş mecrasını kaybeder.[9]

---

biçim bulan imgelerden de bu sebepten ötürü [*a fortiori*] haberdar olmaz. (Bu bilginin çoğunu, 1957 yılında Sorbonne'da M. G. Canguilhem'in verdiği derse borçluyuz.)

[7] *The German Ideology,* s. 14-15.

[8] *A.g.y.,* s. 15.

[9] *A.g.y.,* s. 15.

Peki, bağımsızlık yanılsaması ideolojinin neresinden kaynaklanıyor? Camera obscura ve diğer yansıtıcı metaforların hepsi, gerçekle bir ilişkinin varlığına işaret ediyorlar. Marx da, kurucu unsurlarının buharlaşmasını içeren bir idealleştirme işlemini tarif ederek, yüceltici bir kimyasal metaforla onlara katılma zorunluluğu hissediyor; hem oluşum süreçlerinin "unutulması" hem de bağımsızlık yanılsaması işte buradan kaynaklanıyor. Yüceltim işlemi, ideolojinin uhrevi niteliğine, bulutların katına olan takıntısına ve bir türlü yere inmeyi beceremememesine açıklama getiriyor. İşte bu yüzden, sanki karanlık odanın anahtarı fırlatılıp atılmış da; kutunun içine hapsolan fikir, kendi etrafında narsisistik bir biçimde dönmeye mahkum edilmişçesine olup bitiyor her şey. Fikir, bundan böyle yansımaların yansımalarından, simulakra ve fetişlerden başka bir şey üretemeyecek, özünden koparılmış bir yansımadır artık.

Camera obscura metaforuyla yüceltim metaforu birbirini tamamlıyor mu? Ters çevirme ilişkisinden yüceltime veya fetişleştirmeye geçebilmek için bizden beklenen nedir? Yüceltim metaforunu camera obscura metaforuna iliştirmemiz yönünde bir beklenti, kendi başına düşünüldüğünde ikincisinin, fazlaca yansıtıcı bir metafor olarak aşırı derecede ideolojik kaldığını ispatlamaz mı? Camera obscura'yı bir ideoloji

olarak tanımlamak –Marx'ın Feuerbach'a sitemindeki gibi–, din ilişkilerini, insan ilişkilerinin göksel düzeye aktarılması olarak gören spekülatif eleştiri düzeyinde kalmak değil mi? Bu eleştiri de, spekülatif olması nedeniyle, dinin görünüşteki özerkliğini açıklamaya yetersiz kalmıyor mu?

> Feuerbach, dinsel kendine yabancılaşma olgusundan, yani dünyanın, hayali bir din dünyası ve gerçek dünya olarak ikiye bölünmesinden yola çıkar. Yaptığı iş, din dünyasını, kendi laik temelinde tasfiye etmektir. Ancak, göz ardı ettiği bir şey vardır: O işini tamamladıktan sonra, esas mesele halen halledilmeyi bekler. Bu laik temel bizzat kendinden kopuyor ve bağımsız bir alem olarak bulutların arasına yerleşiyorsa, bu durum ancak, laik esasın kendiliğinden bölünmesi ve kendisiyle çelişik olmasıyla açıklanabilir. O halde, bu laik temeli, öncelikle kendi çelişkisi içinde anlamak, sonra da, bu çelişkiyi ortadan kaldırarak pratik olarak devirmek gerekir. Böylelikle, örneğin, uhrevi ailenin sırrının dünyevi ailede bulunduğu bir kez keşfedildikten sonra, artık teoride eleştirilmesi ve pratikte kökünden dönüştürülmesi gereken bu dünyevi ailenin kendisidir.[10]

---

[10] Karl Marx, "Theses on Feuerbach" (Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy* eserinde yeniden basıldığı haliyle), çev. ve yay.haz.

Öyleyse, odaların karanlığında gizlenen aile sırlarını deşmenin bir anlamı yok: Özerklik görünüşü, nihai analizde, "zamansal temelin iç çelişkileri"yle açıklanmış olur.

İdeoloji "kavramı", Yunancadaki *eidos*[11*] ve bakışla onu ilişkilendiren şeylerin tamamı göz önüne alındığında, spekülatif ve Feuerbachçı olmaktan kurtulamaz.[12] Ters çevirmenin ters çevrilmesi, aslında hiçbir şeyi ters çevirmiş olmaz. Sorunları ortaya çıkarmak ya da çözmek sadece gerçek çelişkileri dönüştürmekle mümkündür.

Peki öyleyse, Marx'ın "metninde" çelişkiler var mıdır? *Alman İdeolojisi*, *Feuerbach Üzerine Tezler*'den daha ideolojik bir metin midir? Acaba Marx, anlatım dili ve metafor oyunları nedeniyle, her şeye rağmen ideolojinin sınırları içerisine mi hapsolmuştur? Öyle ya da böyle, Marx'ın metni olarak düşündüğümüz şey homojenlikten yoksundur: Yansıtıcı metafor kullanımındaki ısrar ve sık kullanılan karşıtlar sistemi (teori/pratik, gerçek/hayali, aydınlık/karanlık), bu metne metafizik bir damga vurulduğu izlenimini yaratıyor. Fakat aynı zamanda bu metinlerde, ideoloji mefhumunu yapıçözümlemek için ihtiyaç duyduğumuz şeyi ve

---

C.P.Dutt, New York: International Publishers, 1941, s. 83.

[11*] Eidos: Eski Yunancada imge, görünüş, biçim anlamına gelen idea kelimesinin çoğulu. -ç.n.

[12] J. Derrida, *Margins of Philosophy*, çev. Alan Bass, Chicago: Universtiy of Chicago Press, 1982 s. 83.

ideolojik olandan arta kalanları buluyoruz: metaforların çoğalarak her birinin yerlerini değiştirip yeniden değerlendirmemize olanak tanınmasını, bizi saf yansıtıcı bir ters çevirmeye karşı uyaran Feuerbachçı din eleştirisinin eleştirisini, son olarak da *Kapital*'de karşımıza çıkan ve yine optik metafora başvuran (fakat bu kez sınırlarını ifşa etmek amacıyla) o diğer metni.

DANS EDEN MASA

Kapital'deki bu metin, ilk bakışta, ideolojiyle değil de mübadele değeri ve mübadele değerinin kullanım değeriyle ilişkisi hakkında olduğu izlenimini veriyor. Yani, bu metne gönderme yaparken tedbiri elden bırakmamak gerek:

> O halde, meta biçimini alır almaz emek ürününün anlaşılmaz bir karakter kazanması nereden kaynaklanıyor? Açık şekilde, bu biçimin kendisinden. İnsan emeklerinin eşitliği, emek ürünlerinin aynı değer nesnelliklerinin maddi biçimini alır; insan emek gücünün harcandığı süre boyunca harcanmasının ölçüsü, emek ürünlerinin değer büyüklüğü biçimini alır; ve son olarak, üreticiler tarafından harcanan emeklerin

toplumsal karakterinin ortaya çıkmasına aracılık eden üreticiler arası ilişkiler, emek ürünlerinin toplumsal bir ilişkisi biçimini alır.

Demek ki, meta biçiminin esrarlı bir şey oluşunun nedeni, basitçe, insanlara, kendi emeklerinin toplumsal niteliğini, emek ürünlerinin nesnel nitelikleri olarak, bu şeylerin toplumsal doğal özellikleri olarak yansıtması ve dolayısıyla, üreticilerle toplam emek arasındaki toplumsal ilişkiyi de şeyler arasındaki, üreticilerin dışında var olan bir toplumsal ilişki olarak göstermesidir. Emek ürünlerinin metalar, yani duyusal olarak algılanamaz ya da toplumsal şeyler haline gelmesinin nedeni işte budur. Benzer şekilde, bir şeyin görme siniri üzerindeki ışık etkisi, kendisini, görme sinirinin kendi öznel duyarlılığı olarak değil, gözün dışındaki bir şeyin nesnel biçimi olarak gösterir. Ama, görme olayında, gerçekten de, bir şeyden, yani dışarıdaki nesneden, bir başka şeye, yani göze ışık fırlatılır. Bu, iki fiziksel şey arasındaki bir fiziksel ilişkidir. Buna karşılık meta biçimi ve bunun kendisini ortaya koymasına aracılık eden emek ürünlerinin değer ilişkisi, kendi fiziksel doğaları ve bundan kaynaklanan nesnel ilişkilerle hiçbir bağlantıya sahip değildir. Burada, insanlar için şeyler arasındaki hayal ürünü bir ilişki biçimini alan, insanların kendilerinin belirli toplumsal ilişkisinden başka bir şey değildir. Bunun için de bir benzetme yapmak

> istersek, din dünyasının sisli bölgesine yükselmemiz gerekir. Burada insan kafasının ürünleri, kendilerine özgü hayatları olan, kendi aralarında ve insanlarla ilişki halindeki bağımsız biçimler gibi görünür. İnsan elinin ürünleri olan metalar dünyasında da böyledir. Emek ürünleri metalar olarak üretilmeye başlar başlamaz onlara yapışan ve dolayısıyla da meta üretiminden ayrılmaz olan bu şeye fetişizm adını veriyorum.[13]

Marx, metanın anlaşılmaz doğasını çözümlemek için dinsel benzetmeye başvuruyor. Ortak noktaları nedir? İnsan aklının ürünü olan dinsel fikirlerin ve benzer biçimde insan elinin ürünü olan metaların, kendi oluşum süreçleriyle bir kez bağları koparıldığında özerk oldukları yanılsaması yaratmalarıdır. Sonuçta, birincisi göklere takılıp kalır, ikincisiyse fantazmagorik bir karakter kazanır. Ancak din, ideolojinin aldığı biçimlerden biri olmakla kalmaz, aynı zamanda her ideolojinin de biçimidir. Tüm ideolojinin karakteristik öğesi olan kusursuz özerkliği, sadece din yanılsaması sağlayabilir. "Gökyüzü ve yeryüzü", üst ve alt arasındaki radikal bölünmeyi yalnızca o meşru kılabilir; ideolojinin yol açtığı hiyerarşik ters çevirmeyi yalnızca o haklı gösterebilir.[14]

---

[13] Karl Marx, *Kapital*, Cilt I, Almancadan çeviren Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, İstanbul: Yordam Kitap, 1967, s. 82-3.

[14] Nietzsche de, değerlerin "ters çevrilmesi"nin temeline

Metanın hayal ürünü niteliğinin dinle benzeştiğini söylemek, ya belirli bir ideolojik nesneyle ya da her ideolojik nesneyle benzeştiğini ileri sürmektir. O halde, mübadele değeri ve kullanım değeri arasındaki ilişki hakkında söylenebilecek her şey, benzer şekilde ideoloji için de geçerli olmalıdır. Hem ideolojiyi hem de mübadele değerini açıklamak için aynı terimlerin ve metaforların kullanılıp durması rastlantı değil. Aynı ters çevirme metaforunun, aynı fetiş karakterinin her ikisine de atfedildiğini görüyoruz:

> Metanın fetiş karakteri ve bunun sırrı. Bir meta, ilk bakışta, kolayca anlaşılan sıradan bir şey gibi görünür. Metanın analizi, onun metafizik safsatalarla ve teolojik süslerle dolu çok karmaşık bir şey olduğunu gösterir. İster sahip bulunduğu özelliklerle insan ihtiyaçlarını karşılaması, isterse bu özellikleri yalnızca insan emeğinin ürünü olarak kazanması açısından ele alalım, meta, bir kullanım değeri

---

dini yerleştirir. İyi/kötü şeklindeki aristokratik kanıyı, saf/saf olmayan kanısına dönüştürerek, duyulara ait olanla akla ait olan, gökyüzüyle yeryüzü arasındaki radikal, takıntılı ayrımı başlatan rahiplerdi. Bu konu için özellikle Bkz. *The Genealogy of Morals,* çev. Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1967, 1.Makale, 6.Bölüm, s. 31-3; ayrıca bizim eserimiz *Nietzsche and Metaphor,* çev. Duncan Large, Athlone Press, Londra, 1993; ve California: Stanford Universtiy Press, 1993, s. 51-8.

> olduğu sürece, onda hiçbir esrarengiz yan bulunmaz. İnsanın, kendi faaliyeti aracılığıyla, doğadaki maddelerin biçimlerini kendisi için yararlı olacak şekilde değiştirdiği gün gibi açık bir şeydir. Örneğin, tahtadan bir masa yapıldığında, tahtanın biçimi değiştirilmiş olur. Ama masa, yine bir tahta, sıradan bir doğal şey olarak kalır. Ama meta kisvesine bürünür bürünmez, doğal bir şey olmaktan çıkar, duyularla kavranamayan bir şey olur. Ayakları yerden kesilmekle kalmaz, ama aynı zamanda bütün diğer metaların karşısında kafası üstünde durur ve tahta kafasından, kendi iradesiyle dans etmeye başlamasından çok daha mucizevi tuhaf fikirler çıkarır.[15]

Gerçekten de, diğer metaların karşısında, yansıtıcı ve narsisistik bir ilişki içinde duran fantastik bir masa bu. Mübadele değeri, metalar arasındaki farkların ortadan kalkmasına neden oluyor; her biri ötekinin değerine ayna işlevi görüyor. "Bir metanın değeri, diğer tüm metaların cisminde, tıpkı bir aynada olduğu gibi yansır."[16] Metaları –ideolojide olduğu gibi– emeğin sosyal ilişkilerinden, "gerçeklikten" koparmak, yansıtıcı ilişkilere açık

---

[15] *Kapital,* Cilt I, s. 81.

[16] Bkz. Jean-Jacques Goux, "Marc et l'inscription du travail," *Tel Quel*, 35, 1968, s. 64-89; ve "Nusmatiques (11)", *Tel Quel,* 36, 1969, s. 64-74.

kapı bırakmaktır: Metaların birbirlerini karşılıklı temaşaları, bir metanın diğerinden fikir devşirmesi, yansımaların yansımaları söz konusudur. Vertigoyla başı dönen, ayakları yerden kesilen, sarhoş masa dans eder. Döner durur.[17] Mübadele değeriyle ideoloji arasında basit bir benzerlik ilişkisi olduğunu mu söylemeli? Marx'ın önerdiği tek fark, birinde el ürününün, diğerindeyse akıl ürününün söz konusu olduğudur. Ancak bu ayrım da kendi içinde ideolojik değil mi? Mübadele değerinin "bilme düzeni" [ratio cognoscendi] dinsel benzetme ise, dinin "varlık düzeni"nin [ratio essendi], –basit biçimde yansıttığı– mübadele değerinin aldatıcı özerkliği olduğu sonucuna varamaz mıyız? O halde maddi temeli anlamak bu temelin çelişkilerini dönüştürmek, yani dini ortadan kaldırmak[18] için yeterli olacaktır. Üretim ilişkilerinin somutlaşması, "bir gündelik yaşam dini", anlık bir hayali görüntü, doğrusunu söylemek gerekirse

---

[17] Aynı zamanda Bkz. *Kapital,* Cilt III, "Mösyö Sermaye ve Madam Toprak'ın, hem sosyal şahsiyetler hem de aynı zamanda sadece şeyler olarak hayalet gezintilerini yaptıkları büyülü, sapkın, altüst olmuş bir dünya bu." Çev. Samuel Moore ve Edward Aveling, yay. haz. Friedrich Engels, New York: International Publishers, 1967, s.830.

[18] *Kapital*, bir önce alıntılanan metnin devamı. "Bu sahte görünüşü ve yanılsamayı, refahın çeşitli sosyal unsurlarının karşılıklı bağımsızlığını ve kemikleşmesini, şeylerin kişileşmesini ve üretim ilişkilerinin kuruluşlara dönüşmesini, bu günlük yaşamın dinini yıkmak klasik ekonominin en büyük marifetidir." (s. 830)

dinsel fantazmagoryanın altında yatan bir aile romansıdır. İdeoloji, gerçek ilişkilerin değil, zaten çoktan dönüşüm geçirmiş, büyülenmiş bir dünyanın yansımasıdır. Yansımanın yansıması, hayaletin hayaletidir.

Eğer mübadele değeriyle ideolojinin birbirinden farkı, altı üstü, günlük yaşamın ruh halinin daha sistematik ve daha karmaşık bir hezeyandan farkı kadarsa, o zaman aralarında nesnel bir fark yok demektir. Çünkü hem birinin hem de diğerinin altında yatan süreçler aynıdır aslına bakılırsa, biri diğerinin "cevabı"dır. Marx'ın her ikisini de açıklamak için aynı metaforları kullanmış olması da şaşırtıcı değildir. Yüceltim metaforu hem mübadele değeri hem de ideoloji için kullanılır:

> Şimdi emek ürünlerinden arta kalan şeyi ele alalım. Bunlardan arta kalan şey, aynı hayali nesnellikten, farksız insan emeklerinin donmuş birikiminden, yani hangi biçimlerde harcanmış olursa olsun, harcanmış insan emek gücünden başka bir şey değildir. Bu şeyler, artık yalnızca üretimleri sırasından insan emek gücünün harcanmış olduğunu, kendilerinde insan emeğinin birikmiş bulunduğunu gösterir. Bunlar, hepsinde ortak olan bu toplumsal özün kristalleri olarak, değerlerdir (meta değerlerdir).[19]

[19] *A.g.y.*, Cilt I, s. 52.

Burada da bir optik metafor kullanılmış ancak *Alman İdeolojisi*'nden farklı olarak *Kapital* kendi sınırlarını açık ediyor: Görme eyleminde fiziksel şeyler arasındaki fiziksel ilişkileri ele alıyoruz; mübadele değerinde ise emeğin sosyal ilişkileri, şeyler arasında fiziksel bir ilişki olduğu yanılsamasını yaratıyor. Fakat bu benzetmenin yetersizliğinden dolayı yerini dinsel benzetme alıyor. Marx, *Alman İdeolojisi*'nde, ideolojiyi ve dolayısıyla da dini açıklamak için optik bir benzetmeyi, yani camera obscura'yı kullandığını unutmuşa benziyor. Eğer dinsel benzetme optik benzetmeden daha iyiyse, bunun nedeni, ideolojiyi açıklamak için optik benzetmenin yetersiz oluşudur. *Kapital*'den sonra, ideolojide her şeyin kesinlikle retinanın üzerindeki gibi gerçekleştiğini söylemek artık mümkün olmuyor. İdeolojik ters çevirmeden söz etmek için camera obscura metaforu yetersiz kalıyor. Aynı zamanda, *Kapital*'de, özerklik yanılsamasını açıklamak için optik metaforlar kullanılıyor: "Benzer şekilde, bir şeyin görme siniri üzerindeki ışık etkisi, kendisini, görme sinirinin kendi öznel duyarlılığı olarak değil, gözün dışındaki bir şeyin nesnel biçimi olarak gösterir."[20]

Göz, her ne kadar özerklik izlenimi verse de, hiyerarşik bir ters çevirmeye neden olmadığı için obje fetişizmine yol açmaz. Mübadele değerinin

[20] *A.g.y.*, Cilt I, s. 82.

hayal ürünü niteliğine uygun başka bir benzetme bulmak gerekiyor.

Bu nedenle, *Alman İdeolojisi*'nde kullanılan camera obscura metaforu, ideolojik ters çevirmeyi açıklamak için yerinde görünüyor. Yine de, özerkliğe açıklama getirebilmek amacıyla bu metaforun yüceltim metaforuyla birleşmesi gerekmekte. *Kapital*'de optik metafor, özerkliği anlamamıza yarasa da ters çevirmeyi anlamamıza yardımcı olmuyor ve camera obscura, yetersiz bir benzetme olduğu için dolaylı bir biçimde geçersiz ilan ediliyor. Camera obscura metaforunun kullanımı, ters çevirme kavramının yeterince gözden geçirilmediğini gösteriyor. Bu metafor aynı zamanda, hem değerlerin hiyerarşik dönüşümü bağlamında uzamsal bir anlamda, hem de nesnenin niteliksel dönüşümünü açıklamak için kullanılıyor.

KAPALI ODA

Bana öyle geliyor ki, kelimenin teknik anlamıyla camera obscura, hem camera/oda hem de "obscura" [karanlık] kavramlarının beraberinde taşıdığı, daha ziyade ideolojik ve bilinçdışı yan anlamlarla kirletilmiş. İdeolojide fikirler, onlara ışık ve hakikat bahşedebilecek tek şey olan maddi temelden kopartılır ve bir odaya kapatılarak üzerlerine kilit

vurulur. Karanlık oda, "ışığın sadece çapı bir inç genişliğindeki bir delikten içeri girebildiği ve bu deliğin önüne konan bir camın, dışarıdaki nesnelerden gelen ışınları karşı duvara –veya orada asılı bir perdeye– aktararak, dışarıda olanın içeride görülmesine izin verdiği bir yerdir." (Littré)

Burası Platon'un mağarasıdır ve güneş de uzaklarda bir yerdedir.

Camera obscura: Belli manastırlarda burası, aynı zamanda, keşişlerin kendilerini cezalandırdığı bir yer, cinsel yasakların ihlal edildiği ve gizlenmesi gereken her şeyin gerçekleştiği karanlık bir mekandı. Tam anlamıyla örtünün bir sembolü. Burada ideoloji, yani camera obscura, gerek bilinçdışı gerekse de mite özgü düşünce için aynı ölçüde doğru tüm yan anlamları taşıyor. İdeoloji, üstü kapalı ve gizlenmiş olsalar da gerçek ilişkileri temsil eder. Perspektif kurallarına uyan say.dam bir suret işlevi değil, daha ziyade bir simulakrum işlevi görür: Gerçek ilişkileri gizler, hicveder ve bulandırır. Marx, bunun karşısına açıklık, aydınlık, şeffaflık, hakikat ve akılcılık değerlerini koyar. Camera obscura, gerçek ilişkileri ters çevirerek teşhir etme etkisi yaratan belirli bir teknik nesne işlevinden çok, bilinci karanlığa, kötülüğe ve hataya sürükleyip sersemleten ve dengesini kaybetmesine yol açan bir büyücülük aygıtı işlevini görür. Gerçek ilişkileri gizleyen ve anlaşılmalarını zorlaştıran bir aygıttır o.

Demek ki, insanların kendi emeklerinin ürünlerini birbirlerinin karşısına değerler olarak çıkarmalarının nedeni, bu şeyleri, aynı türden insan emeğinin maddi örtülerinden ibaret saymaları değildir. Tersi geçerlidir. Farklı türden ürünlerini mübadele sırasında birbirlerine eşitlerken, kendi farklı emeklerini insan emeği olarak birbirlerine eşitlerler. Bunu bilmez, ama yaparlar. Bu nedenle, değerin ne olduğu, alnına yazılmış değildir. Aksine, değer her emek ürününü toplumsal bir hiyeroglife çevirir. İnsanlar, sonradan, kendi toplumsal ürünlerinin gerisinde yatan sırra ulaşmak için, hiyeroglifin anlamını çözmeye çalışır.[21]

Bundan dolayı, Galiani, değer, kişiler arası bir ilişkidir –"La Ricchezza é una ragione tra due persone"– derken şunu eklemeliydi: maddi şeylerin perdelediği bir ilişki.[22]

Bu nedenle, değer büyüklüğünün emek-zamanla belirlenmesi, göreli meta değerinin görünen hareketlerinin altında saklı kalan bir sırdır.[23]

İnsanlarla kendi emekleri ve emek ürünleri arasındaki toplumsal ilişkiler burada yalnızca üretimde değil, bölüşümde de gün gibi açıktır.[24]

---

21 *A.g.y.*, Cilt I, s. 84.
22 *A.g.y.*, Cilt I, s. 84, not 30.
23 *A.g.y.*, Cilt I, s. 85.
24 *A.g.y.*, Cilt I, s. 88.

Üreticilerin genel toplumsal üretim ilişkilerinin temelinde, kendi ürünlerini, metalar; dolayısıyla da değerler olarak görmelerinin ve bu nesnel biçim altında kendi bireysel emekleri arasında eşit insan emekleri olarak ilişki kurmalarının bulunduğu, meta üreticilerinden oluşan bir toplum için en uygun din biçimi, soyut insan emeği kültüne sahip olan Hıristiyanlık ve özellikle onun burjuva gelişiminin ürünleri olan Protestanlık, deizm vb.dir.[25]

Bu eski üretim organizmaları burjuva üretim organizmasından çok daha basit ve saydamdır... Bunların varlık koşulları, emeğin üretkenliğinin düşük gelişme düzeyi ve insanların maddi yaşam süreçlerindeki ve dolayısıyla birbirleriyle ve doğayla ilişkilerinin bu gelişme düzeyine uygun gelen darlığıdır. Bu gerçek darlığın tinsel yansıması eski doğa ve halk dinleridir. Gerçek dünyanın dinsel yansıması, her durumda, ancak, gündelik yaşamdaki pratik ilişkiler, insanlara, kendi aralarında ve kendileriyle doğa arasında gözle görülür akla uygun ilişkiler sunmaya başladığında ortadan kalkabilir.[26]

Toplumsal yaşam süreci, yani maddi üretim süreci, üzerindeki mistik sis örtüsünden, ancak, özgürce bir araya gelmiş insanların ürünü olarak, onların bilinçli, planlı denetimleri altına

---

[25] *A.g.y.*, Cilt I, s. 88.

[26] *A.g.y.*, Cilt I, s. 88-89. (Çeviri biraz değiştirildi.)

girdiğinde sıyrılabilir. Ama bu da, toplumun maddi bir temelini ya da kendileri de yine uzun ve ıstıraplı bir gelişim tarihinin kendiliğinden ortaya çıkan ürünleri olan bir dizi maddi varlık koşulunu gerektir.[27]

Metalar dünyasına yapışan fetişizm ya da emeğin toplumsal niteliklerinin nesnel görünümü iktisatçıların bir bölümünü büyük ölçüde yanıltır.[28]

Para sisteminin doğurduğu yanılsamalar nereden gelir?[29]

Ricardo, bu şeylerin, sözgelişi elmas ve incinin, mübadele değerleri olarak sahip oldukları görünüşteki göreliliği, bu görünüşün gerisinde saklı gerçek ilişkiye, bunların yalnızca insan emeğinin ifadeleri olarak sahip bulunduğu göreliliğe indirgemiştir.[30]

Demek oluyor ki, camera obscura, bilinci çevresinden yalıtarak gerçek olandan kopartıyor; kapalı kalan bilinç ise, psikoz hastalarının ürettiğine benzer bir tür yeni-gerçeklik inşa ediyor. Marx bu dünyayı, fantazmagorik, fantastik, hayaletimsi ve hatta fetişist olarak nitelendiriyor. Sonuncusu, teknik ve psikanalitik manada anlaşılmaya elverişli bir terim.

---

[27] *A.g.y.*, Cilt I, s. 89.
[28] *A.g.y.*, Cilt I, s. 91. (Çeviri biraz değiştirildi.)
[29] *A.g.y.*, Cilt I, s. 91.
[30] *A.g.y.*, Cilt I, s. 92, not 39.

Freud'a göre fetişizm, gerçekliğin hem ikrarı hem inkarı hem de gerçekliğin yerine geçecek şeyin oluşturulması anlamına gelir: Fetiş, iğdiş edilmenin kabulü ve reddi; annenin penisi olmadığını algılamak ve bu algıyı inkar etmektir.[31] İdeolojinin camera obscura'sı, gerçek olanla bağını –gerçeği ters çevrilmiş bir biçimde yansıtarak– devam ettirken aynı zamanda gerçeği gizler ve anlaşılmaz kılar. Camera obscura, şu ya da bu gerçeklikle karşılaşmayı kabul edebilen ya da edemeyen bir bilinçdışı işlevi görür. İdeolojinin görmeyi reddettiği nedir? Kim reddetmektedir? Gerçek olanı tanınmaz hale getiren eksiklik nedir? Camera obscura, bir sınıfın –hakim sınıfın–, süresiz olarak sürdürmek istediği hakimiyetinin tarihi karakterini, işin doğrusu tarihi olan her şeyi; oluşum sürecini, işbölümünü; aslında farklılığın ta kendisini, kendisinden gizlemek isteyen bilinçdışıdır.

Demek oluyor ki, gerçekliği tüm şeffaflığıyla göstermek için örtüyü kaldırmak bir işe yaramayacak; şeffaflığın, ideolojiden önce gelen bir şey değil, tarihin bir ürünü olduğunu akıldan çıkararak iyi ya da kötü sanrı olasılığını unutmayı gerektirecek. Camera obscura modeli, hiç niyet etmediği şeyleri

---

[31] Bkz. "Fetishism" (1927), Sigmund Freud, *Standart Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* vol. XXI, James Strachey gözetiminde çev. ve yay. haz., Londra: The Hogarth Press, 1961, s. 152-7. Bundan böyle *Standart Edition* olarak alıntılanacaktır.

söyletebilir Marx'a: Bu model bir yandan mekanik olduğu için ideolojinin arzuyla olan ilişkisine ışık tutamazken, öte yandan da odaya kapatılmakla artık –ikincil olarak– örtbas edilmiş bir ilk hakikat, temsiliyet sırasında ters çevrilecek bir mevcudiyet olduğunu en baştan varsayıyor. Ancak, Marx için karanlık aslidir ve teoriyle, saf ve basit bir açığa vurma işlemiyle üstesinden gelinemez. Bu bölünmeye yol açan aygıtsa, özden gelen, yok edilemez bir baskının ürünüdür. Biliminki de dahil, camera obscura'sız göz yoktur. Bilimin gözü olsaydı.

CAMERA LUCIDA

Öyleyse, Marx için bilim, artık ne yansıtıcı ne de spekülatiftir. Camera obscura'dan camera lucida'ya geçmeyi hayal etse bile, sadece uygulanabilir dönüşümlerin –o da "uzun ve sancılı bir gelişmeden" sonra– şeffaf ve akılcı ilişkileri doğuracağını ilan eder. Bilimsel ya da teorik gelişme, ideolojik fantazmagoryayı yok edemez. Bu, "havayı oluşturan unsurların bilimsel olarak ayrıştırılmasından sonra"[32] değişmeden kalan "atmosferin kendisi" kadar "doğal" ve sabittir.

O halde, açık anlam ideolojik bulanıklıktan önce var olan bir şey değildir ve bir dönüşüm

[32] *Kapital,* Cilt I, s. 84

emeği olmadan "hakikat" olamaz. Açıklık, sadece artçı etki [après coup] anında ortaya çıkar ve teorik çelişkilerin çözülmesiyle değil de, ancak nesnel bir devrimle ona erişilebilir. Camera lucida asla camera obscura'yı düzeltemez.

Yine de, ideolojiyi karanlık oda şeklinde nitelemek açık, şeffaf ve aydınlık bir bilgi için nostalji önerisidir ve bunun birincil olduğunu ima eder. Bilim artık yansıtıcı, kurgusal; bir tekrar, yansıma ya da yankı olmasa dahi, bilimin ideali halen kusursuz bir göz, saf bir retinadır.[33] Yine de, her

---

[33] Valéry, hem bu ifadeyi hem de camera obscura'yı, *Degas, Dance Drawing*'de kullanıyor: "Konuyu bir kenara bırakıp, kısa bir sürede, sanata dair tüm entelektüel kaygıları, doku veya gölgelerin rengiyle ilgili birkaç tartışmaya indirgediler. Beyin yerine artık yalnızca retina söz konusuydu..." (s. 23)

Degas, "sahne" olarak adlandırdığı şeyi, yani nesnelerin aslına uygun temsilini "çizim"le ifade ettiği şeyle karşılaştırıyordu. Aslına uygun resmetmekten farklı olarak, örneğin, camera lucida'nın tersine, sanatçının bir konuyu görme biçimi ve uygulamasından kaynaklanan o kendine has etkiden bahsediyordu. Bu türden bir "kişisel hata", bir nesneyi çizgi ve gölge aracılığıyla resmetme işine "sanat" denebileceği anlamına geliyordu. Bundan böyle sahne yerine kullanacağım camera lucida sayesinde, bütüne bile bakmadan, herhangi bir noktadan çalışmaya başlamak ve çizgi ile düzlem arasındaki ilişkileri görmezden gelmek mümkün oldu. "Görünen" şeyi "yaşanan" şeye, veya "biri" tarafından ifa edilen bir eyleme dönüştürmeye gerek kalmamıştı. (...) Camera lucida'nın kesinliğine ve kusursuzluğuna sahip olan, faziletlerinden şüphe edemeyeceğimiz bazı teknik ressamlar bulunmaktadır. (...) Bunlar, gerçek "sanatçıların" tam karşıtıdır. (s.55-6). Paul Valéry, *Degas Dance Drawing*, İngilizceye çev.Helen

gözün kendi camera obscura'sı olduğunu kabul etmek, gözü, bir bilgi modeli olarak diskalifiye etmek anlamına gelmiyor. Aslında Marx, bu modeli asla gerçekten sorgulamaz. Eğer her gözün bir camera obscura'sı varsa, ideolojik olanın genellenmesi ve ideolojiyle bilim arasındaki ayrımın geçersizliği sonucuna varabilirmişiz gibi görünüyor. Ancak, Marx, bilimin ideolojiyi asla düzeltemeyeceğini ortaya koysa bile, *aynı zamanda*, bu ayrımda ısrar eder (bilimin gözü olmadığını düşünse dahi). O halde, söz konusu olan, Marx'ın jestinin karmaşıklığı, metninin heterojenliğidir.[34] Aradaki

---

Burlin, New York: Lear Publishers, 1948.

Chambre Lucida: "Çizimde kullanılan ve kağıt üzerine resmedilen cisimleri aynı anda görmeye yarayan optik bir alet" (Littre)

[34] Marx'ın jestinin karmaşıklığı yüzünden, Lenin'in kullandığı yansıma metaforuyla ilgili Dominique Lecourt'un vardığı sonuçları basitçe Marx'a uygulayamayız. Bkz.Lecourt, *Une crise et son enjeu,* Paris: Maspero, (1973). Lecourt, yansıma metaforunun, mantıken bize çağrıştırdığı ayna imgesinden "çıkartılması", yani ayrılması gerektiğine inanır. Lenin'in anladığı şekliyle yansıma, "aynasız yansıma" olarak düşünülmelidir (s. 47) çünkü bilgilerin edinilmesinin tarihi *süreci* sırasında biçimlenir. "Yansıma", bir olgunun, onu algılayan zihne edilgen kazınması değildir. Yansıma, daha ziyade, dış dünyanın düşünce aracılığıyla –etkin– benimsenmesi *pratiğine* işaret eder (s. 43). Yansıma *yaklaştırıcıdır* [approximative]. Yansıma tezi –bilginin herhangi bir teorisinden farklı olarak– yansıma felsefelerinin teorik alanıyla bağını kopartır.

Yani, Marx için bilimin artık teorik olmadığı ve şeffaflık ile akılcılığın tarihi kazanımlar olduğu doğru olmakla birlikte, ayna modeli *camera obscura* biçimiyle varlığını sürdürür –

çizgi de, artık, bir külliyatın ortasındaki basit bir "kırılma" değildir.

Kapital'e benzer şekilde *Alman İdeolojisi* de, geleneksel, mite dayalı ve ideolojik karşıtlıklar sistemini tekrarlar. Fakat yine de bu metinler, sırtlarını dayadıkları karşıtlıklar sisteminin yapıçözümüne girişmeye olanak veren yer değiştirmeleri de gerçekleştirirler.

---

yansıma, her zaman, yansımanın yansıması olsa dahi. Yansıma teorisinin, Marx'ın eserlerinde ayna hayaletinin sistematik çözülmesi olduğunu iddia edemeyiz (s. 43). İdeoloji –aslında, ideoloji kavramının ta kendisi–, buna açıkça delalet eder. Marx, yansımanın klasik şemasını daha karmaşıklaştırıp yerinden etmeye çalışsa bile, ona başvurmaya devam eder.

2

Freud – Fotoğraf Aygıtı

FOTOĞRAFÇININ BEKLEME ODASI

Her ne kadar Marx, sınıf bilincinden ziyade ideolojik bilinçten söz ediyor olsa da, onun için camera obscura, bilinçdışına oldukça benzer bir işlev görüyor. Freud, bilinçdışını tarif ederken bu metafora, açıkça ve defalarca başvurur. Ancak, dönemin bilimine uygun olarak, camera obscura modeli yerine fotoğraf aygıtı modelini kullanır. Bu iki model arasında yalnızca asgari düzeyde bir fark vardır; birinin fiziksel imgesi diğerinde kimyasal izdüşümüne dönüşür. Yine de, negatif kavramının aracılığı sayesinde, görme teorisi değişmez: Görmek, daima, bir şeyin kopyasını çıkarmaktır. Kullanım ve ilke özdeş kalır.

Defalarca tekrarlanan fotoğraf metaforu, *Bilimsel Psikoloji Projesi*'nde bulunan perde ve elek metaforlarının yerini alır.[35] *Cinsellik Üzerine*

---

[35] Duyu organları –tüm sinir ucu aygıtları gibi– sadece Q-perde [Q-screen] işlevi değil, aynı zamanda elek işlevi de görür; bunun nedeni, sadece bazı süreçlerden ve belli peri-

Üç Deneme ise nevrozu, cinsel sapmanın negatifi şeklinde tanımlar.[36] Sapkınlık vakasında fantazmanın açıkça bilinçli olduğu metne düşülen bir notla belirtilir.[37] Sapkınlık nevrozun bir aşaması gibidir: Karanlıktan aydınlığa, ya da bilinçdışından bilince geçişe işaret eder. Freud'un fotoğraf aygıtının modelini kullanma biçimi, bütün psişik olguların bilinç düzeyine çıkmazan, yani pozitifin aydınlığında kağıda dökülmeden önce; kaçınılmaz olarak bilinçdışı bir aşamadan, yani karanlık ve negatif olanın içinden geçtiklerini göstermeyi amaçlar. Ancak negatiften pozitif baskı alamama olasılığı da vardır. Karanlıktan aydınlığa geçiş çile çekmeyi, bir sınavdan geçmeyi gerektirir ve bu her zaman bir çeşit hesaplaşmadır. Bununla birlikte Freud, fotoğraf benzetmesinin kaba saba ve yetersiz olduğunu belirtir. Bu benzetmeyle birlikte başka metaforlar kullanarak, negatif ve

---

yodlarla gelen uyarıcıların geçişine izin vermeleridir. Freud, "Project for a Scientific Psychology" [1895], *Standart Edition*, Cilt I, 1966, s.310.

[36] Freud, "Three Essays on Sexuality", (1905) *Standart Edition* içinde; Cilt VII (1953), s. 165-7.

[37] Sapkın kişilerin açıkça bilinçli –uygun koşullar altında dışa vurulan davranışlara da dönüşebilen– fantezilerinin, paranoyakların –düşmanca diğer insanlara yönelttikleri– asılsız korkularının ve isteriklerin –psikanalizin belirtilerinin altında yattığını açığa vurduğu– bilinçdışı fantezilerinin içeriği – bunların hepsi birbiriyle, en ince detaylarına kadar örtüşür." Freud, *"Three Essays on Sexuality"* (1905), *Standart Edition*, Cilt VII, 1953, s. 165, not 2.

pozitif evreler arasına müdahale eden bazı güçlerin negatifler arasından seçki yaptıklarının açıkça anlaşılmasını sağlar. Burada kullanılan metafor, karanlık bekleme odasının girişinde durarak bazı güdülerin bilincin saydam odasına girişini yasaklayan bekçi ve sansürcüdür.

> Bilinçdışı, fiziksel faaliyetimizi oluşturan sürecin daimi ve kaçınılmaz bir evresidir: Her psişik olay ilk önce bilinçdışında başlar ve ya öyle kalır ya da –bir dirençle karşılaşıp karşılaşmadığına bağlı olarak– bilinç düzeyine yükselir. Önbilinç ve bilinç arasındaki ayrım birincil değildir; ancak tiksinme baş gösterdikten sonra meydana gelir. Bilinçte belirmesi ve her an yeniden ortaya çıkması mümkün olan önbilinç fikirleriyle, bunu yapamayan bilinçdışı fikirler arasındaki fark ancak bundan sonra hem teorik hem de pratik değer kazanır. Bilinç ve bilinçdışı faaliyetleri arasındaki bu varsayılan ilişkiyi, yaklaşık ama yerinde bir benzetmeyle, alelade fotoğrafçılıkta bulabiliriz. Fotoğrafın ilk evresi "negatif"tir; her fotoğraf "negatif süreç"ten geçmek zorundadır: Bu negatiflerden, inceleme sonucunda iyi olduğuna karar verilen bazıları "pozitif süreç"e dahil edilir ve sonuçta fotoğraf ortaya çıkar.[38]

[38] Sigmund Freud, "A note on the Unconscious" [1912], *Standart Edition*, 1953, Cilt XII, s. 264.

Ancak her negatifin pozitife dönüşmesi şart değildir; aynı şekilde, her bilinçdışı zihinsel sürecin bilinç düzeyine çıkması da şart değildir. Bunu şu şekilde ifade etmek faydalı olabilir: Her bir süreç, başlangıçta bilinçdışı sistemine aittir ve ardından, belli koşullar altında bilinç sistemine geçiş yapabilir. (...) Bu sistemlerin en kaba tahayyülü olan uzamsal sistem işimize en yarayanıdır. O halde, bilinçdışı sistemini, zihinsel dürtülerin, farklı bireylermişçesine itişip durduğu geniş bir bekleme odasına benzetelim. Bu bekleme odasının bitişiğinde de ikinci, daha küçük ve içinde bilincin ikamet ettiği bir oda (bir çeşit misafir odası) olsun. Ancak, bu iki odanın arasındaki kapı eşiğinde bir bekçi görev yapmaktadır: bir sansürcü gibi farklı zihinsel dürtüleri inceler ve hoşuna gitmeyenleri misafir odasına kabul etmez. (...) Bilinçdışının bekleme odasındaki dürtüler diğer odadaki bilincin görüş alanı dışında kalır[39]; başlangıçta bilinçdışında beklemek zorundadırlar.

Biliyorum, şimdi her iki fikrin de kabataslak olduğunu söyleyeceksiniz; dahası, doğru olmadıklarını da biliyorum ve eğer büyük bir yanılgı içinde değilsem, yerlerini alacak daha iyi bir şey var elimde. Size bir o kadar fan-

[39] Gören özne olarak bilinç ve metafizik gelenekte bu imgenin ısrarlı kullanımı üzerine, Bkz. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy,* s. 284.

> tastik gelip gelmeyeceğini bilemem. Bunlar gelişme aşamasında olan hipotezler olsalar da küçümsenmemeliler. (...) Sizi temin ederim ki, iki oda, aralarındaki kapı eşiğinde bekleyen bekçi ve ikinci odanın arkasında bir seyirci konumundaki bilinçten oluşan bu kabataslak hipotez, gerçekte olan bitene geniş ölçüde yaklaşmaktadır.[40]

KLİŞE

Fotoğraf negatifi metaforu *Musa ve Tektanrıcılık* kitabında da devam eder.[41] Freud bu metaforu burada, erken çocukluk döneminin belirleyici etkisini açıklamak için kullanır. Negatif kavramı, edinilen bir izlenimin, daha sonra onu ortaya çıkaracak bir imgenin içinde tekrar edilmek üzere, değişmeden korunabileceğine işaret eder. Bu metafor, geçmişin kısıtlayıcı karakterini ve geçmişi geri getiren, davranışları yönlendiren, duyguları biçimlendiren vs. zorlayıcı gücü anlatmak için kullanılır. Eğer geçmiş temsiliyet sırasında kendisini kopyalayarak bu şekilde tekrar ediyorsa, bunun nedeni, olayın tam anlamıyla, varlığının olgusallığı içinde yaşanmamasıdır: Belli bazı izlenimleri, "çocuğun

---

[40] Freud, "General Theory of the Neuroses: Resistance and Repression" [1916-1917], *Standart Edition*, Cilt XVI, s. 295-6.

[41] *A.g.y.*, s.126.

psişik aygıtı daha tam olarak kavramaktan acizdi," ve bunlara anlam yüklemeye hazır değildi.

Aksi yönde kanıt: Hoffman, "Edebi yazınına ilham veren zengin karakter dağarcığının kaynağını daha bebekken, annesinin kucağında posta arabasıyla yaptığı birkaç haftalık bir yolculukta edindiği değişen imgeler ve izlenimlerde bulduğunu," açıklar.[42] Ardından Freud şu sonuca varır: "Çocukların iki yaşındayken deneyimledikleri ama anlamlandıramadıkları şeyler, rüyalar dışında asla hatırlanmaz; bunların farkına varılması, sadece psikanalitik tedavi sayesinde mümkün olabilir."[43]

Öyleyse, fotoğraf aygıtı metaforunun *Musa ve Tektanrıcılık*'ta kullanılma amacı, diğer metinlerdekinden farklılık gösteriyor. Bu son kullanım biçimi, negatif imgenin anlamını tekrar sorgulamamıza ve Freud'un metinlerinin, en iyi ihtimalle, muğlak olduklarını öne sürmemize yardımcı oluyor.

NEGATİFİN ÇOĞALTILMASI

Aslına bakılırsa, Freud ne zaman bir metafora başvursa, daima oldukça dikkatli davranıyor:

---

[42] Freud, "Moses and Monotheism (III): The Return of the Repressed" [1939], *Standart Edition*, Cilt XXIII, s.126.

[43] *A.g.y.*, s. 126.

Çoğalttığı imgelerin kaba saba ve geçici olduğunu ilan ediyor ya da onları sadece didaktik amaçlar için kullanıyor. Bir metaforu düzeltmek için diğerine başvursa da, psişik aygıtı açıklamak için ona en uygun gelenlerin uzamsal metaforlar olduğu izlenimini ediniyoruz. Sansürcü, gardiyan, bekçi gibi imgeler, insan ruhunun çelişkili karakterini tek başına ifade etmeye yeterli olmayan fotoğraf aygıtı imgelerini tamamlar. Basit bir mekanik model olan camera obscura, bize bilinçdışının "iyi" bir resmini vermeye yeterli değildir: İdeolojik ters çevirmeyi üretmek ve sürdürmekten çıkar sağlayan bazı güçler olduğunu bize gösteremez. Ters çevirmenin gerekliliğine ve mekanik karakterine vurgu yapan böylesi bir model, sınıf mücadelesini ve arzuyla kurulan ilişkiyi örtbas eder. Freud'un aldığı önlemler (metaforları sistemli bir biçimde kullanmasına kendisinin şüpheyle yaklaşması), Marx'ın kullandığı optik benzetmenin sınırlılığına işaret eder.

Her şeye rağmen, yaklaşımının bilimsel niteliğine rağmen, Freud'un metinleri de mite özgü ve metafizik karşıtların geleneksel sistemine mesafe koymayı başaramaz: bilinçdışı/bilinç, karanlık/aydınlık, negatif/pozitif. Negatif baskı, "renkleri tersine çevirip karanlığı aydınlık, aydınlığı karanlık yaparak modeli yeniden üretir. Pozitif baskı alabilmek için, orijinal negatif resmi, aynı özelliklere sahip bir başka kağıda uygulayıp tamamını ışığa

maruz bırakmak gerekir" (Littré). Fakat "negatif" teriminin aşağılayıcı yan anlamları vardır: Karanlıkla, bekleme odası ve uşağın arka odasıyla ilintilidir. Işık, açıklık ve pozitifle temsil edilen bilinç ise daha soylu bir yerde, salonda yer alır: O efendidir. Bu tür bir metin, psişizmin Hegelci diyalektikle aynı kesinliğe –karanlıktan ışığa geçişe– boyun eğeceği inancına yol açabilir. Yani, fotoğrafın bu şekilde ortaya çıkması, Ruhun da, zaman içinde, pozitifin negatifle yer değiştirmesi sonucunda ortaya çıkacağını akla getirir. Öyleyse, psişik zaman da doğrusal olacaktır: 1. izlenimlerin negatif baskılarının oluştuğu bebeklik dönemi, 2. gelişme ve büyümenin olduğu örtük dönem, 3. karanlıktan aydınlığa, çocukluktan yetişkinliğe geçişle belirlenen pozitif imge dönemi. Negatifin ikizi olan pozitif imge, "sonun zaten başlangıçta saklı olduğu"nu ima eder. Gelişimin bu sürece bir katkısı yoktur; sadece karanlıkta kalanın aydınlığa kavuşmasına olanak tanır.

Aslında, alıntıladığımız ilk metinler bile – özellikle de *Musa ve Tektanrıcılık*– Freud'un böyle Hegelci bir okumasını engelliyor. Psişik aygıt söz konusu olduğunda, negatiften pozitife geçiş zaruri olmadığı gibi diyalektik de değildir. Bu geçişin hiç gerçekleşmeyecek olması da mümkündür. Birincil olan bastırmadır ve bu bastırmadan geriye, bilinç düzeyine asla çıkamayacak, geri kazanılması imkansız bir tortu kalır. Bir

ekonomik prensibin genellemesi olan ölüm güdüsü, Freud'un negatifini Hegel'inkiyle karıştırmamızı önler. Dahası, bilinç düzeyine geçiş mantıklı kriterlere değil, diyalektik ilişkiye girmesi mümkün olmayan güçlerin çatışmasını içeren seçime bağlıdır. Son olarak, negatiften pozitife geçiş, bir aklın, önceden sahip olduğu ancak –daha iyi fark edilmek için– sonradan kendisinden uzaklaştırılmış anlam, ışık veya hakikatinin bilincine varması ve bu aklın gelişim sürecinde kendisini yeniden bulması değildir. Aydınlığa geçiş, teorik değil pratik bir süreç sonucunda, analitik şifa aracılığıyla gerçekleşir. Marx'ta olduğu gibi, sadece güç dengesinin dönüşümü açıklığa götürür. O halde, karanlıktan aydınlığa geçmek, halihazırda var olan bir anlamı yeniden keşfetmek değil, zaten asla var olmamış bir anlamı inşa etmektir. Tam anlamın asla var olmamasından ötürü yinelemenin de sınırları bulunur. Yinelemek birincildir. Hoffman'ın "yaratıları", asla vuku bulmamış bir geçmişin ve hiç var olmamış bir mevcudiyeti ikame eden anılardır. Normal ya da patolojik olan ikame süreçler, deneyimlerimizin anlamını, olaydan sonra [*post festum*], fakat ancak farazi kurgular olarak inşa etmemize izin veren birincil yinelemelerdir.[44] Yani, bir metafor olarak fotoğraf,

[44] Bkz. *Enfance de L'Art* isimli eserimiz (Payout, 1970), İng. çev. *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*, çev. Winifred Woodhull, New York: Columbia

Freud'un metafizik bir okumasını yapabilmemiz, ama aynı zamanda, bu klişelerden kurtulmak için de yapmamız gereken her şeye sahip. Bu metinleri dikkatle okursak, bir metaforun, tıpkı bir kavram gibi, kendi içinde "metafizik" olmadığını görürüz. Marx'ın metinleri gibi, Freud'unkiler de heterojendir.[45] Yine de, öyle görünüyor ki,

---

Universtiy Press, 1988, özellikle Bölüm III.

[45] Bu heterojenliğe bir başka örnek: Bastırılmış olanın geri dönüşünü anlatmak amacıyla kullanılan *uyarılma* metaforu. Jensen'in *Gradiva*'sı üzerine yaptığı çalışmada, Freud, Jensen'in bu metaforu kullanma biçimini reddediyor. " Ancak, 'uyarır' kesinlikle doğru bir ifade değildir." Freud, "Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva" [1907], *Standart Edition*, Cilt IX, s.47. Bu olgunun eleştirisi, tam da Freud'un, bilinçdışının felsefi ve etimolojik bir kavrayışına karşı çıktığı anda devreye giriyor. Etimoloji için bilinç bir başlangıç noktasıdır ve bilinçdışıyla bilinç arasındaki fark sadece bir yoğunluk farkı olarak tanımlanır. O halde, bilinçdışı, Freud'un önbilinç olarak adlandırdığı örtük ve durağan şeydir. Bu nedenle, uyarılma veya uyanış metaforu ön-bilincin bilinçdışıyla, hatta bastırılmış olanla karıştırılmasına yol açar. Ancak, sayfalar sonra, Freud'un kendisi bu metafora iki kere başvuruyor: "Uyarılmış duygular biçimini alana kadar hiçbir zihinsel güç kayda değer değildir." (s. 49) "Fakat hayranlıkla üzerinde durduğumuz gibi, yazar, bastırılmış erotizmin uyarılmasının tam da bastırmanın ortaya çıkmasına hizmet eden araçların alanından geldiğini bize göstermekte güçlük çekmiyor."(s. 49) Öyle görünüyor ki, Freud, elinde olmadan kısıtlı bir metafora başvuruyor; hatta, artık bir "Freud metni"nden bahsetmek – herhangi bir başka yazarın metninden bahsetmek gibi– anlamsızlaşıyor. O kadar ki, Freud'un bu metaforu, eleştirdikten bu kadar kısa bir sonra "isteyerek mi istemeyerek mi" kullandığını bilmek bile artık önemsiz geliyor.

"ölüm güdüsü" hipotezi, Freud'un *Psikanalize Giriş*'inde ortaya attığı ve fantastik metaforlara bir son verecek olan o "daha ilginç şey"dir. Her ne kadar, ölüm güdüsü –Freud'un deyişiyle–, o güne kadar geliştirdiği teoriler içinde en spekülatifi olsa da, bu teoriyle birlikte herhangi bir şekilde metafiziğe geri dönmeyi reddetmiştir.[46]

[46] Bkz. Freud, "Beyond The Pleasure Principle" (1920), *Standart Edition*, 1955, Cilt XVIII, s.7-66.

3

Nietzsche – Ressamın Odası

ANAHTAR DELİĞİ

Camera obscura, birçok kez Nietzsche'nin metinlerinde karşımıza çıkar. Bu imgeyi Nietzsche'nin diğer metaforlarından ayırmak tehlikeli bir iştir. Freud gibi Nietzsche de, metaforlarını çoğaltır ve birini düzeltmek veya tamamlamak için diğerini kullanır. Uzun zamandır kullanımda bulunan metaforlarla tamamen yeni olanları, artık sadece didaktik değil stratejik olan amaçlar için birleştirir. Bir metaforu yalıtmak, ona öncelik vermek, yerinde veya doğal olanı ifade etmek için diğerlerinden daha elverişliymiş gibi yapmak, onu ardından gelenlerin hizmetkarı haline getirmek olurdu. Fakat Nietzsche'nin metaforları genellemesi, yerinde olanla metaforik olan arasındaki ayrımı bulanıklaştırır ve metaforu sadece didaktik bir araç şeklinde kullanmamızı engeller.[47] Bu uyarılarla birlikte, camera obscura imgesinin yanı sıra kapıcının; yani bilincin girişine konuşlanmış, görgü kurallarına

[47] Bkz. *Nietzsche et la métaphore* adlı eserim, Paris: Payout, 1972; İng. çev. *Nietzsche and Metaphor,* çev. Duncan Large, Londra: Athlone Press, 1993.

uyulmasını temin ve kontrol eden bekçinin bulunduğunu görürüz.[48] Karanlık oda, amacı kuvvetler arasında bir hiyerarşi kurmak olan bir kuvvetler sistemine karşılık gelecek şekilde konumlandırılır. İşte bu yüzden, unutuşun, yaşam için gerekli olan bir unutuşun metaforudur. Nietzsche, mitsel yan anlamlarına gönderme yaparak bu metaforu kullanırken dizginleri olabildiğince elinden bırakmamaya çalışır. Bilinç odasının bir anahtarı vardır ve anahtar deliğinden bakmayı istemek tehlikeli, tehlikeli olduğu kadar münasebetsiz de olabilir. Meraklılar yandı! Anahtarı uzaklara atmalıyız.

Bu metafor oyunu, camera obscura benzetmesinin cinsellikle ilgili taşıdığı tüm anlamları açığa çıkarma ve bu benzetmenin bilinçdışı üzerinde yaratabileceği tüm etkinin gücünü gösterme

---

[48] Bkz. Nietzsche *The Genealogy of Morals*, çev. Walter Kaufmann, Cilt 2, Sayı.1, New York: Vintage Books, 1967, s. 57-8: "Bilincin kapılarını ve pencerelerini bir süreliğine kapatmak; birlikte ama birbirine karşı çalışan yaşamsal organlarımızın gürültüsü ve çabasıyla rahatsız edilmemek; biraz sükut; yeni şeyleri düzene sokmak, en çok da derin düşünmek amaçlı daha asil görevlere ve görevlilere (ne de olsa bedenimiz bir oligarşidir) yer açmak için bilinçte küçük bir *tabula rasa* – bir bekçi gibi psişik düzenin, duruşun ve görgünün koruyucusu olan aktif unutuşun amacı budur"; aynı zamanda bkz. "Human, All Too Human", 1.Bölüm, çev. Helen Zimmern, *The Complete Works of Friedrich Nietzsche,* Cilt 6, New York: Russel and Russell, 1964, s. 98: "Bu unutuş olmasa dünya nasıl da ahlak düşkünü gelirdi bize! Şairler, tanrının unutuşu, insanlığın haysiyet tapınağının kapısına bekçi olarak diktiğini söylese yeridir."

özelliğine sahip – bu metaforun, ilk bakışta birbirinden oldukça farklı görünen ve camera obscura'nın görme modeli olarak görevinin çoktan sona erdiği bir döneme ait metinlerde ısrarla kullanılmaya devam etmesini açıklayabilir bu.

LEONARDO'NUN ODALARI

Nietzsche'nin metinlerinde camera obscura benzetmesi, artık ne fotoğraf aygıtı ne de göz modelinden yola çıkar. Nietzsche, daha ziyade, karanlık odası ışık odasıyla karıştırılmaması gereken bir göze, yani ressamın gözüne gönderme yapmaktadır. Bu anlam kayması, her ne kadar dikkate değer görünmese de, önemlidir. Her ne kadar, tarihsel bağlamda görme modeli görevini üstlenenle ressamın camera obscura'ları aynı olsalar; ve her ne kadar, karanlık odadan yola çıkarak gözün modelini ilk kez üreten Leonardo da Vinci gibi bir ressam için camera obscura, belli bir uzaklıktaki nesneleri aslına uygun olarak yeniden üretmek, kopyalamak için bir araç olsa da (söz konusu nesne, camera obscura'da perspektif kanunlarına göre ters çevrilmiş olduğu halde) bu böyledir.

Nesnelerin göze ulaştığına dair kanıt. Eğer güneşe ya da benzeri ışıklı bir cisme bakıp sonra

da gözlerinizi kapatırsanız, bu nesneyi gözünüzün içinde uzunca bir süre yeniden göreceksiniz. Bu da, imgelerin göze girdiğinin kanıtıdır.[49]

Nesnelerin, imgelerini veya resimlerini gözün merceğiyle kesişerek nasıl ilettiklerini gösteren bir deney. Aydınlatılmış nesneler, çok küçük, yuvarlak bir delikten geçerek karanlık odaya girdiklerinde bu olayı görebiliriz. Böylece, bu nesneler, karanlık odadaki deliğe yakın bir yere yerleştirilen beyaz bir kağıt üzerine yansırlar ve tüm nesneleri kağıt üzerinde gerçek biçim ve renkleriyle görmeniz mümkün olur – ancak, göz merceğiyle kesişmelerinden dolayı gerçekte olduğundan çok daha küçük ve baş aşağı görüneceklerdir. Güneşin aydınlattığı bir yerden iletilen bu imgeler, oldukça ince olması ve arkasından bakılması gereken bu kağıda gerçekten de resmedilmiş gibi görünürler. Ve oldukça ince bir metal plaka üzerine küçük bir delik açılmasını sağlarlar. (1:142)

Gözün küçük deliklerden gördüğü her şey, bu göze baş aşağı görünür ama düz olarak algılanır.(1:144)

Sağdaki nesneler, imgeleri iki kesişmeden geçerek gelmeseydi, görme organına sağda görünmezlerdi. (1:145)

---

[49] Jean Paul Richter, yay. haz. *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* 2 Cilt, Londra: Phaidon, 1970, 1:132.

Leanordo için ressam, evrenin sadık bir aynası olmalıdır. Perspektif üzerine yaptığı çalışmalar yüksek düzeyde bir nesnelliğe ulaşmasını sağlayacaktır. Camera obscura, doğanın şeffaf taklitçisi olmak için bir araçtır:

> Ressamın zihni, daima yansıttığı nesnenin rengini alan ve önündeki nesnelerin sayısı kadar çok imge içeren bir aynaya benzemeli. İşte bu yüzden şunu bilmen gerek, Ey Ressam! Doğanın ürettiği her biçimi sanatınla temsil edebilen evrensel bir usta değilsen, iyi değilsindir. Eğer onları zihninde görmeyi ve saklamayı beceremezsen bunu nasıl yapacağını da bilemezsin. (1:310)
>
> Aynanın; kenar çizgileri, gölgeler ve ışıklar aracılığıyla nesneleri rölyef gibi gösterdiğini görebildiğin için, renklerinde aynadakinden çok daha güçlü ışıklar ve gölgelere sahip olan sen –eğer bunları en iyi şekilde bir araya nasıl getireceğini biliyorsan– resminin, geniş bir aynada yansıyan doğal bir sahneye benzemesini sağlayabilirsin. (1:320)

En övgüye değer resim, resmedilen nesneye en çok benzeyendir.

> Perspektif, bir mekanı, oldukça saydam bir cam levha arkasından görmekten başka bir

> şey değildir (levhanın yüzeyine, arkada kalan nesneleri çizmek için). Bu nesnelerin izdüşümü, piramitler biçiminde gözdeki bir noktaya çizilir ve bu piramitlerin de cam levha üzerinde kesişmeleri sağlanır.(1:50)

Ressamın gözü, hiç şüphesiz en ideal gözdür. Ama bu pasif olduğu anlamına gelmez: bu ayna, içerisinde şekil bulan şeyin bilincine varmalıdır. Ressam, renkleri ve biçimleri, şu ya da bu şekilde, bir araya getirerek eserini doğaya benzetir. Sadece kötü ya da tembel ressamlar doğayı kopyalamakla yetinir, ona "cam, saydam kağıt ya da tüller arkasından bakar, (1:97) ve kendilerini izdüşümleri çizmekle sınırlarlar. Bu yöntemler sadece işi kolaylaştırmak ve "bir şeyin aslına uygun taklidinden" uzaklaşmamak için kullanılmalıdır (1.97). "Gerçek" ressam, doğanın yarattığı etkileri hayal gücü veya hesaplama yoluyla icat edebilmeli ve yeniden üretmelidir (1:97).

Doğayı taklit etmek, yarattığı biçimlerin çeşitliliğini keşfetmek için ona bakmak; "asla meydana gelmemiş sonsuz nedenleri deneyimlerimizde" ele geçirmeye çalışmak (2:240) – doğanın en kuytu köşelerini görebilmek için hevesle atıldığımız bir macera bu. Ressamın camera obscura'sı, nesnelliğe duyulan arzu bahanesiyle bizi bütünüyle farklı bir karanlık odaya, bambaşka bir mağaraya göndermiyor mu?

> Büyük arzuma daha fazla direnemediğim, şekil veren doğanın oluşturduğu sayısız çeşitli tuhaf biçimi görmek istediğim için, kasvetli kayalar arasında epey bir yol aldıktan sonra büyük bir mağaranın ağzına vardım. Mağaranın önünde bir süre, şaşkın ve böyle bir şeyin varlığından habersiz durdum. Sırtımı bir yay gibi geriye eğip, yorgun elimi dizime koydum ve sağ elimi çatık kaşlarıma doğru kaldırdım: Sürekli bir sağa bir sola eğilerek içeriyi görebilir miyim diye bakındım. Ancak mağaranın derin karanlığı buna izin vermiyordu ve orada bir süre dikildikten sonra, içimde birbiriyle çelişen iki duygu yükseldi; korku ve arzu – ürkütücü karanlık mağaradan duyduğum korkuya karşılık, içerisinde muhteşem bir şey olup olmadığını görme arzum. (2:324)

Bilmeyi ve görmeyi istemek; korkuya rağmen görmeyi arzulamak. Tehlikelerle dolu mağara, Doğanın karnında hapsolma korkusu ama yine de tüm bunlara duyulan arzu.[50] Tabiat anamız

[50] "Gökyüzünün kararmasına ve yeryüzünün titremesine" neden olan, insana, "ufacık deliklerde ve yeraltı mağaralarında" saklanmaktan başka çare bırakmayan, "korkunç ve bakana dehşet veren" kara derili canavarın öyküsünde Da

korkunç olabilir. Karanlık her zaman şeffaflığa ulaşmak için bir araç değildir. Sonuçta, annemizin penisi olup olmadığını görmemize engel olur. Fetişizm: Bir şeffaflık aracı olarak camera obscura, diğer odanın karanlığını ve bu karanlığın gizlediklerini inkar etmeye yarayan fetiş olabilir mi? Bu, anneye sunulan ikame penis olamaz mı?[51]

ROUSSEAU'NUN İTİRAFLARI

O halde, camera obscura, bilinç düzeyinde, ressamın şeffaflık aracıdır – üstelik yalnızca

---

Vinci şöyle yazıyor: "Ne söylemem ya da ne yapmam gerektiğini bilmiyorum. Çünkü kendimi her yerde, onun heybetli boğazında ateşler içinde yüzerken ve ölüm tüm ayrımları sildiğinde dev karnında gömülü bir halde buluyorum." *Codex Atlanticus*, çev. Edward MacCurdy, Cilt 2, Jonathan Cape Londra, 1956, s. 403-4. Canavarın korkunç başı bize Medusa'nın başını anımsatıyor. Floransa'daki Uffizi Müzesi'nde, Leonardo Da Vinci'nin tarif ettiği gibi bir Medusa başı bulunuyor. Leda'nın oldukça yılansı başı için de onun araştırmasına başvurmak ilginç olabilir (Windsor Kalesi, Kraliyet Kütüphanesi). Tüm bunları, kadınların ışıltılı başlarına arka plan olarak kayaların, Da Vinci'nin eserlerindeki önemli yeriyle de ilişkilendirebiliriz. Freud'un bu metinlerin hiç birini analiz etmemiş olması üzücüdür.

[51] Tek olası yorum bu değildir. Leonardo'nun araştırmalarının Rönesans döneminin kültürel ortamından etkilendiğini kabul ediyorum.

Rönesans döneminde değil. On sekizinci yüzyılda, Gravesande isimli bir Hollandalı, perspektif üzerine yazdığı bilimsel eserin yaklaşık on sayfasını, camera obscura'ya ve onun tasarımda nasıl kullanıldığının açıklamasına ayırır. Biri taşınabilir olan iki ayrı makinenin çalışma prensiplerini anlatır. Birincisi, tahtırevan, ikincisiyse, içinde daha küçük bir kutunun yerleştirildiği büyük bir kutu şeklindedir. Gravesande şöyle açıklar:

> Camera Obscura, gün ışığına maruz kalan dış mekandaki cisimlerin, bir kağıt ya da başka bir beyaz cisim üzerinde temsil edildikleri herhangi bir karanlık yerdir.
>
> Cisimlerin Camera Obscura'da bu şekilde temsil edilmesi için, onların tarafındaki kenarda küçük bir delik açıp içeriye dışbükey bir cam yerleştirmek gerekir. Sonrasında, bir kağıt parçasını bu camın odak noktasına tutarsanız, cisimler kağıt üzerinde baş aşağı olarak belireceklerdir.[52]

Ardından Gravesande, camera obscura'nın cisimleri aslına uygun temsil ettiği gerçeğini vurgulamak için, iki önerme ileri sürüp bunları kanıtlamaya girişir:

---

[52] William-James Gravesande, *An Essay on Perspectiven Essay on Perspective*, Fransızcadan çev. E.Stone, J.Senex, Londra, 1724, s .103.

Önerme I

> Camera Obscura, cisimlerin aslına uygun temsilini sağlar.
> Camera obscura'da temsil edilen figürler – mercek biliminde açıklandığı gibi–, cisimlerin tüm yüzeylerinden gelen ışınların camın merkezinden geçmesiyle şekillenir: Öyle ki, söz konusu merkeze yerleştirilen bir göz, ışınların bir yüzeyle kesişmesi sonucunda aslına uygun temsillerinin elde edilmesi sayesinde cisimleri algılayacaktır. Fakat söz konusu ışınların, Camera Obscura olmadan oluşturacağı piramit, camın içinden geçtikten sonra oluşturacakları piramide benzer: Bu sebepten, camera obscura'da kağıdın üzerine düşen ışınların, benzer şekilde burada da cisimlerin aslına uygun temsillerini sağladığı ispatlanmış olur.[53]

Gravesande, daha sonra, insan yüzlerini resmetmek için camera obscura'nın faydalarını açıklamaya girişir. Tanıdığımız kişileri, çok net olarak ayırt etmemiz mümkündür, der.

Acaba Rousseau bu metne aşina mıydı: Yüzünü değil de ruhunu resmetmeye hazırlanırken ruhunu okuyucuya hiç utanmadan ve tüm hakikatiyle sunabilmek için kendisini bir camera obscura'nın

---

[53] *An Essay on perspective,* s. 103-4.

içine yerleştireceğini yazmıştı.[54] Rousseau, camera obscura'ya başvurmakla, kitaplarında kendilerini yücelterek temsil eden diğer tüm yazarlardan farklı olmayı başarmıştı. Camera obscura, edebi ve aldatıcı tabloların çok ötesine geçerek, tüm çıplaklığıyla ruhu ve onunla birlikte doğayı yeniden var edecekti:

> Özenle yazılmış bir eser yaratmak istiyorsam, diğerleri gibi kendimi resmetmeyeceğim, kendi üzerime resmedeceğim. Bu bir kitap değil, benim portrem. Tıpkı bir camera obscura'nın içindeymiş gibi çalışacağım. Orada gözlemleyeceğim hatların birebir izini sürmenin ötesinde bir sanata gerek yok. Öyleyse, içerik kadar üslup hakkında da kararımı vermiş bulunuyorum...

---

[54] [Starobinski şöyle yazmış: "Rousseau'nun döneminde, portre sanatını herkes için erişilebilir kılan camera obscura, son derece karmaşık bir aygıttı. Değerli eşya mağazalarının içine yerleştirilen, iri yarı son model makineler aslında, ressamın içeri girerek modelin imgesinin izdüşümünü alıp, bir dizi mercek ve ayna aracılığıyla, fondaki cam levhalara yansıttığı birer odaydı. İtaatkar el, neredeyse pasif bir şekilde, imgenin profili ve gölgelerinin üzerinden geçerdi. Ardından bu cam levhaları gümüş tozuyla ışığa duyarlı hale getiren Daguerre, kameranın, imgelerin kendi kendilerini kaydettiği bir otomata dönüşümünü tamamladı. Rousseau'nun kendisinden bahsederken ulaştığını düşündüğü hakikat tam da budur. Kendi imgesi önünde, bir kamera kadar tarafsız ve mekanik bir sadakate sahip olmayı diliyordu." Jean Starobinski, *The Living Eye*, çev. Arthur Goldhammer, Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 62.] -İngilizceye çevirenin notu.

> Her şeyi, onu nasıl hissediyor, nasıl görüyorsam öyle anlatacağım; yorumlamadan, utanmadan, ayrıntılarda boğulmadan.[55]

Bu eşsiz ve o güne dek gerçekleştirilmemiş bir proje. Camera obscura, Rousseau'nun, artık bir kitap değil de bir resim, bir portre olan *İtiraflar* isimli bir kitap yazmasına olanak sağlıyor. Tanrının bakış açısıyla kendisine bakmasına izin veriyor.

> Dürüst olacağım, hiç koşulsuz öyle olacağım. Her şeyi anlatacağım: bütün iyiyi ve kötüyü, sonuçta her şeyi. Büyük bir titizlikle başlığıma sadık kalacağım. Tanrı korkusuyla tir tir titreyen inançlılar bile, benim hazırlandığımdan daha iyi bir vicdan sınavına girişemezler; onlar, günah çıkardıkları rahibin önüne ruhlarının en kuytu köşelerini, benim kendi ruhumu halkın huzuruna sereceğim kadar acımasız bir dürüstlükle seremezler.[56]

Rousseau kendisini camera obscura'ya sokar.

---

[55] *Ebauches des Confessions,* cilt I, Pléiade, Paris, 1969, s.1154. *İtiraflar* bu metafora başvurmasa da, okuyucuya yazdığı önsözde Rousseau şöyle yazıyor: "İşte, tam olarak doğada olduğu gibi, var olan ve büyük olasılıkla bunda sonra da var olacak tüm hakikatiyle resmedilmiş bir adamın portresi."

[56] *A.g.y.,* s.1153.

Çünkü o kendisi hakkında yazmazsa başkaları onu sadece eserlerini okuyarak en karanlık şekilde resmedecektir. Camera obscura onu aklayacak, öksüz yazılarına bir baba gibi arka çıkarak tamamlayacaktır; hiçbir özrü kabul etmeyen onun adına özürlerini şöyle sunar:

> İyi niyetli havalarına bürünüp beni iyilikle karaladılar, aşırı coşkulu bir dostluk sergileyip beni nefret dolu biri gibi gösterdiler, acımalarıyla beni paramparça ettiler... Bana çizdikleri o resimden daha az benzeyen bir şey olamaz. O resimdekinden daha iyi olmayabilirim, ama farklıyım. Ne iyilikte ne de kötülükte, bana adil davranmadılar. İsmim insanlığa mal olduğu için bundan böyle yanlış bir namım olsun istemiyorum. Artık... benim olmayan hatlarla resmedilmek istemiyorum.[57]

İşte camera obscura, bu proje kadar yeni olan,

---

[57] *A.g.y.*, s.1152-2; aynı zamanda bkz. 1151: Kitaplarım şehirlerde gezinirken onların yazarı yalnızca ormanda geziniyordu. Herkes beni okudu, herkes beni eleştirdi, herkes benden bahsetti; ama bunların hepsini gıyabımda yaptılar. İnsanlara olduğum kadar bu konuşmalara da uzaktım, ne söyledikleri hakkında hiçbir fikrim yoktu. Herkesin benimle ilgili bir fantezisi vardı, üstelik gerçeğin onları yalancı çıkarmak için ortaya çıkacağından hiç korkmadılar. Sosyetenin Rousseau'su başkaydı, emeklilerinki bambaşka. Her ikisi de aslına hiç benzemiyordu."

hiçbir şeyin gizlenmesine olanak tanımayan; münasebetsiz görünme, gülünç ve yakışıksız kaçma riskini dahi göze alarak her şeyi son ayrıntısına kadar ifşa etmeye imkan sağlayan o dildir [*langage*]. Çelişkili duyguların karmaşası içinde, her şeye rağmen kişiliği oluşturan "bu tuhaf ve benzersiz topluluk" arasında yolunu sadece bu şekilde bulabilir insan.

> Hangi önemsiz şeyleri, hangi dertleri açık etmemeli; hangi iğrenç, yakışıksız, çocuksu ve çoğunlukla gülünç ayrıntılara girmemeliyim ki gizli eğilimlerimin izini takip edebileyim?.. İtiraf etmeliyim ki, bunları düşünmek bile yüzümü kızartıyor ve biliyorum ki kalbi katılaşmış insanlar, en can yakan itiraflarımın utancını münasebetsizlik olarak göreceklerdir. Fakat ya bu itiraflarda bulunmalı ya da gerçek yüzümü gizlemeliyim[58]

Öyleyse Rousseau, bir karakterin bariz özellikleri-

[58] *A.g.y.,* s. 1153. Rousseau'nun şeffaflık isteği ve mevcudiyet arzusu için bkz. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Roussea: Transparency and Obstruction,* çev Arthur Goldhammer, Universtiy of Chicago Press, Chicago, 1988 ve Jacques Derrida, *Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore ve Londra: The John Hopkins University Press, 1976. Starobinski, *The Living Eye*, s. 14-77, Rousseau'nun eserlerindeki camera obscura metaforuna birçok sayfa ayırmış. Bu iki yazarın olağanüstü okumalarına biz de katkıda bulunmayı umuyoruz.

ni yakalayan ancak hakiki benzerlik hususuna pek aldırış etmeyen ressamlardan daha üstündür; zaten iç gerçekliği görmeyi beceremez onlar. Rousseau iç gerçekliği gören ancak göstermek gayreti gütmeyenlerden de daha üstündür. Sadece o, imgeyle iç gerçekliği yüzleştirir ve bu ikisi arasında bir ayrım gözetmez. Yani, camera obscura metaforu, pasiflik ve nesnellik için mükemmel bir model olarak sunulur. Tanrının bakış açısı olarak, aslında yakışıksızlığın bakış açısıdır. Her şeyi görmeyi istemek, bir kurbağanın bakış açısını akla getirir.[59] Tuhaftır ki Rousseau, camera obscura metaforunu kullanırken, hiçbir aşamada, perspektif bozulmasını dikkate almıyor. Burada bir inkar söz konusu değil mi? Bu denli yüksek sesle ve sık sık hiçbir şeyi gizlemek istemediğini iddia etmek: Kişinin gizleyecek bir şeyi olduğunun belirtisi değil mi? Samimi olmak arzusundan dolayı erdemle ahlaksızlığı aynı düzleme oturtmakla, ahlaksızlığı daha iyi örtbas etmeye çalışmış olmuyor mu? Camera obscura, bir kez daha burada da fetiş rolünü üstleniyor. Zaten Freud, bir fetişin "karşıt fikirlerden iki kez türetildiğinde" daha da dayanaklı olduğunu keşfetmişti.[60] Burada da, camera obscura bizi

[59] Nesneleri aşağıdan yukarıya doğru, çarpıtılmış biçimde gören perspektife Kurbağa perspektifi denir. Biçimleri düzleştirerek, daha kısa ve basık görünmelerine neden olur.

[60] Freud, "Fetishism" [1927], *Standart Edition,* cilt 21, 1961, s. 157.

yeniden bambaşka bir karanlığın içine çekiyor. Rousseau'nun camera obscura metaforunu kullanma biçimi, bütün bir metafizik karşıtlar sisteminden yola çıkıyor: mevcudiyet/ temsiliyet, gizlenme/açığa çıkarma, hakikat/yanılgı, anlaşılmazlık/ şeffaflık, vb. Bir kez daha görüyoruz ki Marx ve Freud bu sisteme kendi amaçları için başvurduklarında, bazı değişiklikler yapsalar da, belli konularda aynı alana sıkışmaktan kurtulamıyorlar: Vurgu şeffaflık değil de belirsizlik, nesnellik değil de ters çevirme üzerine kaysa bile, bu böyle. Ancak Nietzsche bize, karşıtların aynı sisteme ait olduğunu öğretmiştir.

EDEP/EDEPSİZLİK

Camera obscura gibi resimsel bir metafora başvurmakla onu genellemiş olan da aslında Nietzsche'dir (bütün bu dolambaçlı yollardan mecburen geçtikten sonra yeniden ona dönmeliyiz). Herkesin kendi camera obscura'sı, perspektivist bir bakış açısı vardır. Camera obscura asla bir camera lucida değildir ve Nietzsche bu metaforu, açıklık nostaljisiyle kullanmaz. Nietzsche, tam da şeffaflık yanılsamasını ifşa etmek amacıyla stratejik bir biçimde bu metaforu tekrarlıyor; şeffaflık yanılsamasının ait olduğu edepsiz bakış açısının şeylere, aşağıdan yukarıya doğru, yani güçsüzlerin

bakış açısından bakmamıza neden olduğunu göstermek için.[61] Camera obscura genellemesi, perspektivizmin genellemesidir. Bakış açısı olmayan göz yoktur ve hiçbir göz pasif değildir – bilimin gözü bile. Bilim bile sanatsal bir eylemdir ancak öyle olduğunun bilincinde değildir. Burada kullanılan modelin bizi ikna etmeye çalıştığının aksine, ne sanat ne de bilim, varlıklarını bütün hakikatiyle önceleyen bir dünyayı kendi odalarında bulamazlar: Her biri, kendi tekil, içgüdüsel yargıları aracılığıyla gerçeğini oluşturur. Camera obscura genellemesi sanat/bilim, bilinçdışı/bilinç, karanlık/aydınlık karşıtlıklarını yok etmeye olanak tanır. Eğer her şey belirsizse, o zaman hiçbir şey belirsiz değildir. Nietzschevari yapıçözüm daima, iki karşıt terimden birinin genellendiği hiyerarşik bir ters çevirme sürecinden geçer. Bu genellemenin sonucunda, iki karşıttan herhangi birinin kullanılması gereksiz olur. Kısacası, camera obscura'yı genellemek, onu bir metafor olarak tutarsızlaştırmak, metafiziğe ait bir metafor olduğunu ifşa etmektir. Ancak, Derrida'nın –Nietzsche'ninkine oldukça benzeyen– kendi yapıçözüm yöntemi bağlamında gösterdiği gibi, bu süreçteki ilk aşama

[61] Unutmayalım ki Freud'a göre, "ayak ya da ayakkabı, bir fetiş –ya da fetişin bir parçası– olarak tercih edilme özelliğini, meraklı çocuğun kadının cinsel organlarına aşağıdan, bacaklarından yukarı doğru bakmasından alır." "Fetishism", s. 155.

paleonomi'dir ve sadece o eski sistemi elle tutulur hale getirebilir.[62]

> *Psikologlar için dersler.* Dolaylı psikolojiye başvurmayın. Asla sırf gözlemlemek için gözlemlemeyin! Bu yanlış bir perspektife yol açar; şaşı bakmaya ve zorlama, abartılı şeylere yol açar. Deneyimleme *arzusu* olarak deneyim amacına ulaşmaz. Kişi, bir deneyim sırasında kendisine göz *atmamalıdır*; aksi takdirde o göz "kötülüğün gözü" olur. Doğuştan psikolog olanlar, sırf görmek için görmeye karşı içgüdüsel bir biçimde kendilerini savunur; aynısı, doğuştan ressam olanlar için de geçerlidir. Asla "doğadan yola çıkarak" çalışmaz; "durumu", "doğayı", "deneyimlenmiş" olanı inceleyip ifade edebilmek için işi içgüdülerine, *camera obscura*'sına bırakır... Sanatsal bir yaklaşım için doğa model olamaz. Doğa abartır, bozar, arada boşluklar bırakır. Doğa *tesadüftür*. "Doğadan" öğrenmek, benim için kötüye alamettir: İtaate, güçsüzlüğe, kaderciliğe delalettir; böyle *önemsiz bilgiler* için yerlerde toz toprak içinde sürünmek *bütünlüklü* bir sanatçıya yaraşmaz. *Ne* olduğunu görmek –

---

[62] [Derrida için paleonominin sorduğu soru şudur: "Peki, yeri geldiğinde, yeni bir kavram yaratmak için *eski bir ismin* korunmasını gerekli kılan stratejik ihtiyaç nedir?"] Jacques Derrida, *Positions*, çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1981, s. 71 -İngilizceye çevirenin notu.

başka cins bir ruhun, sanatsal olmayanın, olgusalın işaretidir. Kişi *kim* olduğunu bilmelidir.[63]

Camera obscura metaforunun doğal sonucu ters çevirmedir. Ancak, herkesin bir camera obscura'sının olması, herkesin dünyayı baş aşağı gördüğü anlamına gelmez. Genel bir ters çevirme neden yoktur? Eğer gerçek ilişkileri bütün şeffaflığıyla ortaya koyan bir perspektif yoksa, eğer bilim ve hakikat belli türden bir "ruhun" –tam da hakikati baş aşağı görenlerin– bakış açılarıysa, ters çevrilmiş bir bakış açısından söz ederken ne gibi kriterler kullanabiliriz? "Fakat yine de, hakikat burada allak bullak olmuştur ve bu durum özellikle hakikate hiç yakışmaz."[64] İlişkileri ters çevrilmiş olarak gören bakış açısı ne hatadan ne de yanılsamadan kaynaklanır. Gerçeği örtüsüz, çıplak, edepsizliğin bakış açısından görmek isteyen –sanat karşıtı– bir zihnin ürünüdür. Bilincin karanlık odasının dışında, güpegündüz çıplak. Örtünün gerisinde

---

[63] Nietzsche, "The Twilight of the Gods", *The Portable Nietzsche,* yay. haz. ve çev. Walter Kaufmann, New York: The Viking Press, 1954, s. 517.

[64] *Human, All Too Human*, s. 144; aynı zamanda Bkz. "The Anti-christ", çev. Walter Kaufmann, *The Portable Nietzsche*, s. 575: "Hiçliğin bilinçli müdafaası ve reddi 'hakikatin' temsilcisi olarak kabul edildiğinde, hakikat alaşağı edilmiş oldu"; ve sayfa 576'da: "İlahiyatçıların içgüdüleri her nereye uzanırsa, *değer yargıları* baş aşağı, 'doğru' ve 'yanlış' kavramları da kaçınılmaz olarak tersyüz edilir".

başka bir örtü olduğunun bilincinde olmayanların perspektifidir bu. Erkini kaybeden içgüdülerin semptom niteliğindeki farkında olmama halidir. Hakikatin üzerindeki tüm örtülerin kaldırılmasını isteyen kişinin, artık kadınlarla nasıl ilişki kuracağını bilmediğinin açığa çıkmasıdır. Cinsiyetler arasındaki ayrımları bilmediğinin –ya da bilmek istemediğinin– ifşasıdır – bu da, fetişist inkardır. Ters çevrilmiş bakış açısı sapkın bir muhakemenin ürünüdür; içgüdüleri, görüntüyü görüntü için sevebilmek için ne güçlü ne de incedir –ya da iğdiş edilme korkusuyla örtülerin arkasına, bir penis ya da tutunacak istikrarlı bir dünya bulmak umuduyla bakmadan yaşamı veya kadını sevmek için.

> Varsayalım ki Hakikat bir kadın olsun – ne anlama gelir bu? Dogmatik oldukları ölçüde tüm filozofların kadınları anlamayı başaramadıklarından şüphelenmek için yeterli nedenimiz yok mu? Ya da, Hakikatten söz ederken takındıkları korkunç ciddiyet ve sakar görgüsüzlüğün, daima, bir kadını tavlamak için kullanılan acemice ve yakışıksız yöntemler olduğundan şüphelenmek için? Kadın asla tavlanmaya razı olmadı, orası kesin. Örtüler kaldırıldığında hakikatin hakikat olarak kalacağına artık inanmıyoruz; buna inanmamızı engelleyen çok şey yaşadık. Günümüzde artık, her şeyi çırılçıplak haliyle görmeyi istememenin, her yerde olmamanın

ya da her şeyi anlamamanın ve "bilmemenin" edebin bir gereği olduğunu kabul ediyoruz.[65]

"Tanrı hakikaten her yerde mi?", diye sordu küçük bir kız annesine; "Bence bu çok edepsiz bir davranış" – filozoflar için çok manidar bir söz! Doğanın, bilmeceler ve pırıltılı belirsizliklerin arkasına gizlenmiş olmasındaki mahcubiyete daha fazla saygı duymak gerek. Belki de hakikat, nedenlerini bize göstermemek için nedenleri olan bir kadındır? Belki de adı –Yunanca söylersek– *Baubo*'dur?..[66*] Ah, o Yunanlılar! Nasıl yaşamak gerektiğini biliyorlardı. Bunun için cesaretle yüzeyde, kıvrımda, deride durmak; görüntüye hayran olmak; biçimlere, renklerin tonlarına, kelimelere, yani görüntünün tüm Olimpos'una inanmak gerek. O Yunanlılar yüzeyseldiler – çünkü *çok derindiler.*[67]

Baubo? Eteklerini kaldırıp göbeğini göstererek, Demeter'i üzüntüsüne rağmen güldürmeyi başaran kadın?[68] Kızını ararken Hades tarafından

---

[65] "Preface", *Beyond Good and Evil*, çev. Walter Kaufmann, New York: Random House, 1966, s. xv.

[66*] Baubo: Yunan Mizah Tanrıçası. Demeter'i, kızını kaybetmenin yasını tutarken güldürmüş olan çok bilge ve cinsel olarak özgür bir Tanrıça. - ç.n.

[67] "Preface for the Second Edition", *The Gay Science*, çev. Walter Kaufman, New York: Random House, 1974, s. 38.

[68] Baubo'nun bu davranışı zaman zaman Iambe'ye atfedilmiştir.

kaçırılıp yeraltı dünyasının karanlığına götürülen Demeter? Bir fallusa bağlanmışçasına kızına bağlı olan Demeter? Nesnenin kaybına ya da iğdiş edilmeye ağlamaktansa gülmek daha iyi değil mi? Görüntüleri yadsımaktansa onlara gülmek daha iyi değil mi? Siz metafizikçiler, dünyanın tüm örtülerini kaldırmak için uğraşmaya devam edin; tek bulacağınız başka örtüler, bir resim olacaktır; Baubo'nun göbeğinde bir baş figürü, Iacchus'un başı vardı.[69]

Demeter, Baubo, Core: kadınların öyküsü. Kederinin ağırlığı altında bilgiyi arayan steril, iğdiş

---

[69] Iacchus Demeter'in çocuğuydu. Hep kendi halinde ve silik, bazen de Dionysos'la özdeşleştirilen bir tanrıydı. Pirenelerin kavruk toprakları, Baubo'nun yaşayan bir *koilia* (kadın cinsel organını anlatan Yunanca kelime) olduğunu düşünmemize yol açıyor. Baubo, bu hareketiyle, doğurganlığını muhafaza ettiğini Demeter'e hatırlatıyor. "Uygunsuz" davranışı, dünyaya bereket getirmek için yapılmış sihirli bir eylemdir (Bkz. Salomon Reinach, *Cultures, mythes, religion*, Cilt IV). Tabii, göbeğindeki şekil Medusa'nın başı değilse. Reinach bize, Yunan, İrlanda ve Japon destanlarından verdiği örneklerle, kadınların eteklerini kaldırarak korku ya da kahkaha saçtıkları diğer örnekleri anımsatıyor. Hades'i korkutması için gidip Demeter'i kışkırtan Baubo değil miydi? Baubo, Demeter'in süt annesiydi. [Bu sayfaları çevirirken yer yer, Tracy B.Strong'un çevirdiği Kofman'ın ilgili bir makalesinden faydalandım. Bkz. "Baubo: Theological Perversion and Fetishism", *Nietzsche's New Seas*, Micheal Allen Gillespie ve Tracy B.Strong basımı, Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1988, s. 175-202.] -İngilizceye çevirenin notu.

edilmiş bir kadın gibi davranan bereket tanrıçası Demeter: "Bir kadının akademik eğilimleri varsa, genellikle, cinsel tabiatında yolunda gitmeyen bir şeyler var demektir. Kısırlık, zevklerin erilleşmesine neden olur."[70] Efsaneye göre Demeter, dokuz gün ve gece boyunca yemeden içmeden kesilmiş, yıkanmayı ve süslenmeyi bırakmıştı. Bir kadın için hakikati aramak, kendi edebine saldırması, cinsel farklılığın inkarı anlamına geliyor.[71]

Yine de Dionysos, hiç utanmaksızın çıplak. Kendi görüntüsünden utanmadığı, çeşitli fetişlere ya da metafizik şıklığa ihtiyaç duymadığı için çıplak.[72] Dionysos'un çıplaklığı bir ifşa, hakikatin

---

[70] *Beyond Good and Evil,* s. 76.

[71] "*Kadınlar arasında*: Hakikat mi? Ah, siz hakikati bilmiyorsunuz! Bu, tüm edebimizi [pudeurs] katletme çabası değil mi?" *Twilight of the Gods*, s. 468; aynı zamanda bkz. *Beyond Good and Evil*, s. 86: "Genel olarak kadın ve erkeği kıyaslamak istersek, *ikincil* konumuyla ilgili içgüdüleri gelişmemiş kadının süsleme zekasından mahrum kalacağını söyleyebiliriz."

[72] " 'Fetiş' terimi oldukça ciddi bir semantik bozulma geçirdi. Günümüzde bir gücü, cismin doğaüstü bir özelliğini anlatmak için kullanılıyor... Fakat ilk başta bunun tam tersini belirtiyordu: bir uydurma, insan yapımı bir şey, görüntü ve işaretlerden oluşan bir ürün. On yedinci yüzyılda Fransa'da ortaya çıktığında Portekizce "yapay" anlamına gelen ve Latincedeki factitius'dan türemiş olan *fetiço*'dan alınmıştı... İspanyolcadaki *afeitar* (boyamak, süslemek, renklendirmek) ile *afeite* (hazırlanmak, bezemek, kozmetik) ve Fransızcadaki *feint* ve İspanyolcadaki *hechar* (yapmak, etmek ve buradan türeyen *hechizo*, "yapay, sahte, taklit") da f*etiçio* ile aynı

ortaya çıkartılması değil, görüntünün örtbas edilmemiş olumlamasıdır. İnsanın kendi çıplaklığını ortaya koyması, her türlü olası inkara karşı, gizleyecek hiçbir şeyin olmadığını gösterir.

Yaşamın kendisi gibi çift cinsiyetli Dionysos, çift kişilikli tanrıların en mükemmelidir. O, "nasıl görünmesi gerektiğini bilmek konusunda üstüne olmayan" Kadın gibidir: "Enine boyuna tartmadan ve gizlice baştan çıkarmayı aklına koymadan tek bir kelime etmeyen ya da göz süzmeyen" tanrıdır. Bir erkek gibi, çıplaklığı göze alabilecek kadar güçlü, derin ve yakışıklıdır.[73] Yüzey ve derinliğin, erkek ve kadının sahte karşıtlıklar olduğunu bilen bir Yunan tanrısı, anlaşılmaz bir tanrıdır.Dionysos'un çıplaklığı, sayesinde Ariadne'i baştan çıkardığı en güçlü maskesidir. Çıplaklık, tüm fetişizmlere son verecek fetiştir. Yaşamak, aynı zamanda hem erilliği hem de dişiliği, tüm farklılıkları ve birlikleriyle ortaya koymaktır.

Böylece Nietzsche'yle şeffaflık hayali –ya da nostaljisinden– oldukça uzaklaşmış bulunuyoruz. Nietzsche için, camera obscura metaforunun amacı, açıklık, ya da açığa çıkartılacak bir şey olarak hakikat ve bunlara eşlik eden tüm değerle-

---

kökten (*facio, facticius*) gelirler. Jean Baudrillard, "Fetishism and Ideology: The Semiological Reduction", *Towards a Critique of the Political Economy of the Sign*, çev.Charles Levin, St.Louis: Telos Press, 1981, s. 91.

[73] *Beyond Good and Evil*, s. 235-6, çıplaklık meselesiyle ilgili bkz. Kofman, *Nietzsche and Metaphor*, Bölüm 4.

rin bir hastalığın – erilliğin yitimi ve fetişist inkarın– belirtileri olduğunu göstermektir.

Edep açısından bakarsak, Marx'ın tasavvur ettiği biçimiyle bilim ve ideoloji, aynı kumaştan biçilmişlerdir. Nietzsche, metafiziğin özelliği olan karşıtlar sistemini kapsayan, metafiziğe ait bir metaforu kullanıp sonra da onu genelleyerek, geleneksel değerleri hem yerinden ediyor hem de bu değerleri bulgusal ve türevsel bir okumaya tabi kılıyor. Ne de olsa, herkesin camera obscura'sı olması, bunların hepsinin eşit derecede iyi olduğunu anlamına gelmiyor. Ressamınki –her halükarda, belli tür bir ressamınki– bilim insanınkine yeğdir çünkü ressam kendi camera obscura'sının karanlığını açıklık olarak kabul ettirmeye çalışmaz. Sonuçta, bir odayı diğerinden ayırmamıza ve onları arasında fark gözetmemize yardımcı olan hakikatin değil edebin bakış açısıdır (bu bakış açısı sağlığınkiyle de aynıdır). Marx ve Freud'un metinlerinin sarsıntıya uğrattığı şey, Nietzsche'yle ölümcül darbeyi almış oluyor. Nietzsche'nin anahtarı olmayan karanlık odası, tüm yalancı açıklıklara ve tüm gericiliklere son veriyor.

GÖZ KAMAŞTIRAN BAKIŞ

İnsanın hakikat nedeniyle ölmesini engelleyen sanatçının bakış açısı, edebin bakış açısıdır: "Sanat,

bakışın kusurlarından beslenir... En önemli araçları, dahil etmemek, görmemek ve duymamaktır."[74] Ne pahasına olursa olsun görmeyi istemek, doğanın sırlarını keşfetmeyi arzulamak, hakikatin olmadığına dair dile gelmemesi gereken hakikatle karşılaşmayı göze almak; tüm bunlar insanın –gözü pek Oidipus misali– dünyanın en mutsuz kişisi olmasına, "uçuruma dalıp gittiği"[73] için görme yeteneğini kaybetmesine[74] yol açabilir. Camera obscura, bu şekilde görme yeteneğimizi kaybetmekten bizi korumak için gözümüze dikilen o göz kamaştırıcı bakış, huzur bulmamızı sağlayan önleyici çare değil mi? *Trajedya'nın Doğuşu*'nda, Oidipus ve Sofokles'in kahramanlarına atıfla söylendiği gibi, Nietzsche'nin metinlerinde camera obscura'nın – bir ekran belleği gibi–, "uçuruma baktıktan sonra doğamızın şifalandırıcı yanının yüzümüze tuttuğu ışık-resmini [*Lichtbild*][75*] engellemek ve onun yerine geçmek için belirdiğini söyleyebiliriz.

> Sofokles'in kahramanlarının dili, örneğin, Apolloncu kesinlik ve açıklığıyla bizi o denli şaşırtır ki, varlıklarının en gizli yanlarını hemen görebildiğimizi düşünür ve oraya giden

---

[74] *Le Livre du philosophe*, cilt I, Paris: Aubier-Flammarion, 1969, paragraflar 54, 55.

[75] *Le Livre du philosophe*, cilt I, paragraf 87; aynı zamanda bkz. *Beyond Good and Evil*, s. 160-1. (Lichtbild: Almancada fotoğrafa verilen ilk isim. Yazar bu kelimeyi, tam karşılığı olan ışık-resim şeklinde kullanmış -ç.n.)

> yolun bu kadar kısa olmasına hayret etmekten kendimizi alıkoyamayız. Fakat şimdilik kahramanın yüzeye çıkan ve gittikçe belirginleşen karakterini dikkate almayalım – zaten bu karakter, esasen, karanlık bir duvara yansıtılan ışık-resminden, tepeden tırnağa görüntüden başka bir şey değildir. Onun yerine, bu parlak ayna imgelerine yansıtılan mitin içine adım atalım. Aniden, optik biliminden aşina olduğumuz bir fenomenle ters bağıntısı olan bir fenomeni deneyimleriz. Bütün gücümüzle gözlerimizi güneşe dikip bakmaya çalıştıktan sonra başımızı çevirdiğimizde gözlerimiz kararır, gözümüzün önünde iyileştirici görev üstlendiği söylenebilecek kara lekeler belirir: Renkleri tersyüz edecek olursak, Sofokles'in kahramanlarının –kısaca Apollonvari maskenin– ışık-resim fenomeni, doğanın gizli ve korkunç şeylerine göz atmanın kaçınılmaz bir sonucudur. Uğursuz gecenin dağladığı gözleri iyileştirmeyi amaçlayan parıltılı lekelerdir.[76]

Doğanın dehşet saçan derinliklerine, ana karnına yöneltilen bu bakış, bize sadece Leonardo'nun "tehditkar karanlık mağarayı" gördüğünde hissettiği korku ve arzuyu anımsatabilir. "Işıltılı

---

[76] Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, çev. Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1967, 9.Kısım, s. 68.

yansımalar", Leonardo'nun camera obscura yardımıyla ürettiği dingin işlerini çağrıştırır; tıpkı Nietzsche'nin, hakkında bir karar vermekte zorlandığımız Dionysos'unun bize Leonardo'nun çift cinsiyetli figürlerini anımsattığı gibi. Zaten Nietzsche de Rönesans'a karşı belirgin bir nostalji duymuyor değildi.

Leonardo, Rousseau ve Nietzsche'yi birbirine bağlayan şey, aynı eşcinsel yapı, aynı arzu, görmek ve bilmeye karşı hissedilen aynı korku, dayanılmaz bir hakikate fırlatılan aynı bakış değil mi? Her üçü de annelerince taşa çevrilmiş Medusalar [*médusés*] değiller mi?

Camera obscura, dehşeti yatıştırmaya yarayan sihirli aygıttır: bir *apotropaeon*[77*] işlevi görür. Freud'un bize anımsattığı gibi, penis sembollerinin çoğalması, iğdiş edilme ve iğdiş edilmeye karşı kendini savunmaya işaret eder.[78] Sonuçta, Nietzsche'nin camera obscura'yı genellemesi, onun çizim ve şeffaflık aygıtı olarak kullanılmasından daha etkili (ve daha muğlak) bir çare değil mi?

[77*] *Apotropaeon:* Nazara ve şeytani güçlere karşı koruyucu olarak kullanılan cisimlerdir. -ç.n.

[78] *A.g.y.*, *Lichtbild* aynı zamanda fotoğraf demektir.

Medusa, Leonardo da Vinci'den sonra, Ufficio, Florence.

4

Öküz'ün Gözü – Descartes ve İdeolojik Artçı Sarsıntıları

Camera obscura, Rousseau'ya göre nesnel bilginin, Marx ve Nietzsche'ye göre perspektivist bilginin ya da Freud'a göre bilinçdışının metaforu olmadan önce, görme modeli işlevini gören teknik bir aygıttı. Tam da Marx'ın camera obscura'yı ideolojik ters çevirmenin metaforu olarak kullanmaya başladığı tarihlerde bilim, ters çevirme problematiğinin hatalı olduğunu düşünmeye başlamıştı.[79] Dahası, 1840'tan sonra, ışığın, retinanın (koniler ve çubuklar içeren) hassas katmanlarında değişimlere neden olduğu ve beyne sinirsel uyaranlar şeklinde ulaşıp içerde fotokimyasal bir görev gördüğü bilinmekteydi; yani göz, fotoğraf aygıtına benzetilmeye başlanmıştı ve somut imge de artık kimyasal baskıydı. Negatif baskı metaforunu kullanan Freud, dönemin bilimsel gelişmelerini daha yakından takip ediyordu. Marx'ın bilimsel (ideolojik) az gelişmişliğini

---

[79] *A.g.y.*, s. 220-1. Bernard Pautrat da, *Versions de soleil* (Le Seuil, Paris 1971) isimli güzel eserinde bu metni alıntılıyor (s. 144). Bu kitap, her ne kadar camera obscura metaforunu kullanmasa da, hakikat ve fetişizmle ilgili sorular arasındaki ilişkiye ışık tutuyor.

bir kenara bırakacak olursak, camera obscura metaforunu kullanma biçimi, retinal imgeyi retinada beliren izle, retinada beliren izi algılanan cisimle karıştırması bakımından onu model alan diğer herkesinkiyle benzeşir. Retinal "imge", görmek için gerekli bir araç olmakla birlikte kendisi görülmemesi gereken bir etkidir. Dahası –üstelik paradoksal bir biçimde–, camera obscura bir görme modeli olarak kaldığı sürece, gözün bilgi modeli olma işlevini ortadan kaldırmış değildir; bu türden bir model, algının her türlü ampirik kavramsallaştırılmasını da dışlamıştır.[80] Göz daima iyi bir gözdü çünkü zeka tarafından terbiye edilmişti. Ters çevirmenin ters çevrilmesi algının doğasına aitti ve burada söz konusu olan daima bir geometricinin gözüydü. Marksist benzetmeyi ciddiye alacak olursak, o zaman ideolojinin kendisini terbiye etmesi ya da en azından, zihnin faaliyeti sayesinde terbiye edilmesi gerekiyor. Marx, zihnin gözü yerine pratikteki dönüşümü veya teorik bilimi koyduğunda, kendi tarihsel modelinden uzaklaşmış olur. Marx'ın metafizikte gerçekleştirdiği tüm yer değiştirmeler yüzünden, camera obscura metaforu onun için iyi bir model teşkil edemez ve bu benzerliğin kusursuz olması da mümkün değildir.

Bunun tam tersi bir örnek olarak Descartes'ı

---

[80] Freud, "Medusa's Head" (1922) *Standart Edition,* 18: s. 273-4.

gösterebiliriz: Descartes, camera obscura'yı bir görme modeli olarak ele alır ve perpektivist imgelerin gözün arka bölümünde yer aldıklarını göstermek amacıyla kesitler alma işine girişir. Ancak ne bir bilgi modeli olarak gözü eler, ne de yolun sonunda kendisini bilginin ve algının perspektivist bir kavrayışında bulur. Descartes ters çevirme sorununu ortadan kaldırır, çünkü eğer imgeler gözün arkasında yer alıyorsa göz bu imgeleri görmeyecektir. Eğer gerçekten parlak ışınlar aracılığıyla görüyorsak, o zaman kör insanın bastonuyla kurulacak bir benzerlik; imgeyle cisim, cisimle onun fikri arasında herhangi bir örtüşmeyi reddetmemizi gerektirir.[81]

> O halde, açıkça görüldüğü gibi, zihnin, algılamak için duyumsadığı şeylere benzeyen herhangi bir imge üzerine kafa yorması gerekmiyor. Fakat bu, baktığımız cisimlerin, oldukça kusursuz imgelerini gözlerimizin arka bölümüne bıraktıkları hakikatini değiştirmiyor. Bazıları bu durumu, tek bir delik dışında bütünüyle kapalı bir odada, bu deliğin önüne mercek şeklinde bir cam koyup, belli bir mesafe uzaklığa beyaz bir örtü gererek, bu örtünün üzerine dışardaki cisimlerden gelen ışık düştüğünde beliren imgelerle kıyaslamak suretiyle

[81] Bkz. not 6.

> çok zekice açıkladılar bile. Diyorlar ki bu oda gözü temsil etmekteymiş; delik göz bebeğini; mercek gözün merceğini, daha doğrusu, gözün, ışığın kırılmasına neden olan tüm kısımlarını; örtü de, gözün içindeki sinir uçlarından oluşan yumuşak dokuyu temsil ediyormuş. ... Fakat eğer yeni ölmüş bir kişinin, ya da onu bulamazsanız, bir öküzün veya büyük bir hayvanın gözünü alıp dikkatle keser ve gözün arkasındaki üç yumuşak dokuya ulaşır... sonra da bu bölümün üzerine beyaz bir örtü örterseniz... orada, dışardaki tüm cisimleri doğal perspektifiyle temsil eden bir resmi hayranlık ve zevkle izleyebilirsiniz.[82]

Descartes, görülen cisimler, iç organlar (optik sinirler ve beyin), dış organlar (gözün tüm saydam tabakaları) ve beyinle cisim arasında kalan tüm bölümler arasında bir ayrım yapıyor. Zihin, gör-

---

[82] Bu durum, Locke gibi ampirist bir düşünürün camera obscura metaforunu kullanmasını engellememiştir. Belki de Marx, bu metne aşinaydı: "Benim fikrime göre, anlamak, dışarıdaki görünür benzerliklerin veya dış dünyadaki cisimlere dair fikirlerin içeri sızmasına izin verecek kadar ufak bir deliği olan, bütünüyle ışıksız bir dolaba benzetilebilir: Böylesi karanlık bir odaya giren resimler orada, istendiğinde bulunabilecek şekilde düzenli dursalar; bu durum, insanın, görünen tüm cisimler ve onların fikirlerine dair anlayışına oldukça benzerdi." John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford: Clarendon Press, 1924, 2.Kitap, Bölüm 11, s. 91.

mek için göze gereksinim duysa da, aslında gören zihindir. Ayırt edici özellikler (renkler, biçimler, mesafeler, konumlar, ışık ve büyüklük), zihnin başka bir organdan elde edemeyeceği ayrıntılardır ancak, ya zihinle bedenin birleşmesinden (ışık ve renk örneğinde olduğu gibi) ya da hesaplama sonucunda meydana gelirler. Biçim, cismin farklı bölümlerinin konumuna dair bilgi sonucunda oluşur ve gözün içindeki resimlerle uzaktan yakından benzerliği yoktur. Descartes, retina içindeki imgelerin perspektivist olmalarından ötürü, cisimle imge arasında benzerlik olmadığı sonucuna varır. Gören zihindir, göz değil ve zihin de bakış açısı olmayan bilinçtir. Aynı zamanda, hatalar da zihinden kaynaklanır ve perpektivist illüzyona dayalı bir bilim icat etmek de mümkündür.[83] Öyleyse, fikir, cismin –ters çevrilmiş olsun olmasın– yansıması değildir. Görü, tahmini içerir [*est un calcul*] ve bilmek için kişinin kör olması gerekir.[84]

---

[83] Kör adamın bastonu benzetmesi, ilk kez, "Optik"in Birinci Konuşması'nda (s. 67) kullanılmıştır. Baston cisimlere dokundukça kör adamın eline iletilen hisler, ışıltılı cisimlerden yayılan ışığın göze girişiyle uyanan hislere benzetilmiştir. -İngilizceye çevirenin notu.

[84] René Descartes, "Optics", Beşinci Konuşma, *Discourse on method: Optics, Geometry, and Meteorology,* İng. çev. Paul J.Olscamp, Bobbs-Merrill, Indianapolis, New York ve Kansas City, 1965, s. 91, 93: aynı zamanda bkz. Dördüncü Konuşma, s. 89, burada Descartes, işaretler, sözcükler ve perspektiften örneklerle bir imgenin kusursuzluğunun orijinaline benzemesine bağlı olmadığını, açıklıyor. Aynı za-

Bu şekilde, camera obscura modeli bizi, bilginin perpektivist olmayan bir kavrayışına götürebilir ve bilginin yansıma olarak düşünülmesini engelleyebilir. Fikir, zihnin bir ürünüdür ve bu da Descartes'ın başka yerlerde, en kusursuz bilginin, akılcı sezginin Tanrı'dan nur şeklinde vahiy olduğunu söylemesiyle çelişmez.[85]

İşte böylelikle, on dokuzuncu yüzyılda, camera obscura metaforunun bilinçdışı, ters çevirme ve perspektivizmin imgesi olarak kullanılmasının, modelin kaçınılmaz bir sonucu olmadığını bize gösteren Descartes'a yüzümüzü dönmüş oluyoruz. Böylesi bir metafor, bilimin evrimine karşı direnç gösterir. Yani, her şeyin ötesinde, mite özgü imlemler ve bilinçdışı üzerindeki etkisi aracılığıyla çalışır.[86]

---

manda s. 90: "Bu oyma baskılar ... genellikle, başka daireler yerine ovallerle daha iyi temsil edilebilir; kareleri de başka kareler yerine baklava biçimli şekillerle daha iyi temsil edebiliriz ve diğer tüm şekiller için de bu geçerlidir. Öyle ki, genellikle, imgelerin kusursuz olmaları ve bir cismi daha iyi temsil etmeleri için ona benzememeleri gerekir."

[85] "Burada yine sizleri, [görünün] neden bizi zaman zaman yanılttığı hususunu düşünmeye davet ediyorum. Öncelikle gören zihindir, göz değil, ve yalnızca beynin müdahalesi sonucu anında görmeyi başarabilir. Delilerin ve uyuyanların, sık sık, gözlerinin önünde olmayan cisimleri görmeleri –ya da gördüklerini sanmaları– bu yüzdendir. Yani bazen buğu beyni zedeler ve cisimleri, karşımızda olsalar genel olarak nasıl göreceksek aynen öyle görmek için kullandığımız bölümleri yok eder." "Optics", Sixth Discourse, s. 107-8.

[86] "Felsefenin İlkeleri"nin önsözünde, "felsefesiz yaşamak,

İngilizce Baskıdaki Ek:[87*]

Jacques Derrida'ya teşekkürlerimizi sunmak isteriz. Özellikle, Marx'a göre dinin, tam da bütün ideolojinin biçimi olduğunu belirttiği için ona minnettarız.[88]

Camera Obscura'da Sarah Kofman, laf arasında, Hollandalı matematikçi ve fizikçi Willem Jakob S.Gravende'nin (1688-1742) "Perspektif Üzerine Bir Deneme" adlı eserine gönderme yapıyor. Bu makale, 1724 yılında İngilizce olarak Londra'da basılmıştı. Kofman, Rousseau'nun, aslına uygun bir biçimde kendisini temsil etmek niyetiyle *İtiraflar*'da kullandığı camera obscura modelinin olası kaynağı olarak Gravesande'yi alıntılıyor. Her ne kadar, Kofman'ın metninde Gravesande'ye yapılan gönderme kısa olsa

---

gözlerinizi, hiç açmaya çalışmadan kapalı tutmaktır.", diye belirtilmiştir. *The Philosophical Works of Descartes*, cilt 1, İng. çev. Elizabeth S.Haldane ve G.R.T. Rose, Londra: Cambridge University Press, 1967, s. 204.

87 Sarah Kofman'ın kitabını İngilizceye çeviren Will Straw, Cornell University Press'in yayımladığı edisyona, Jakob S. Gravende'nin "Perspektif Üzerine Bir Deneme" adlı metnini de eklemiş, metnin kitapta yer almasını faydalı bulduğumuzdan Cornell University Press tarafından hazırlanan edisyondaki İngilizce çeviriyi Türkçeleştirerek kitaba dahil ettik.

88 Bkz. "Rules for the Direction of the Mind"da Üçüncü Kural, *The Philosophical Works of Descartes*, 1: s. 7-8.

da, yazar, "Deneme"nin tam çevirisine, kitabın Fransızca baskısı *Camera obscure de l'ideologie*'de yer vermiştir. Aşağıda yer alan 1724 yılındaki çevirinin metni, orijinal dil ve grameri olduğu gibi korumakla beraber on sekizinci yüzyıla ait dizgi ve yazım özellikleri günümüzdeki şekline çevrilmiştir.[89]

[89] Bu metnin daha eski bir versiyonu, Jacques Derrida'nın, Ecole Normale Supérieure'deki bir sinema salonunda (bir başka camera obscura) verdiği din ve felsefe üzerine seminerinde sunulmuştur.

Camera Obscura'nın Tasarımda Kullanımı

William-James Gravesande,
Perspektif Üzerine Bir Deneme adlı eserinden

TANIM

1. Bir Camera Obscura, dışarıda gün ışığı alan cisimlerin, içeride bir kağıt, ya da başka bir beyaz cisim üzerinde temsil edildiği herhangi bir karanlık yerdir.

Camera Obscura'da cisimleri temsil etmek için, cisimlerin bulunduğu taraftaki kenara küçük bir delik açıp kutunun içindeki kenara dışbükey bir cam yerleştirmek gerekir. Bundan sonra, söz konusu camın odak noktasına bir kağıt parçası yerleştirilirse, cisimler bu kağıt üzerinde baş aşağı belireceklerdir.

ÖNERME 1

2. Camera Obscura, cisimlerin aslına sadık temsilini sağlar. Camera Obscura'da temsil edilen cisimler –*Mercek Bilimi*'nde gösterildiği gibi–, her yanlarından yayılan ışınların camın merkezinden geçmesiyle oluşurlar: Bu şekilde, söz konusu merkeze yerleştirilen bir göz, bir yüzeyle kesişerek cisimlerin aslına uygun temsilini sağlayan ışınlar aracılığıyla cisimleri algılayacaktır. Fakat söz konusu ışınların, Camera Obscura olmadan oluşturacağı piramit, camın içinden geçtikten sonra oluşturacakları piramide benzerdir: Bu nedenle, Camera Obscura'nın içindeki kağıdın üzerine düşen ışınlarla aynı şekilde, cisimlerin kağıt üzerinde aslına uygun temsilini sağladıkları *ispatlanmış* olur.

Bu cisimlerin baş aşağı görünmelerinin nedeni, ışınların, camın içinden geçerken birbirleriyle kesişmesidir; yukarıdan gelenler aşağı düşerler, vb.

ÖNERME 2

3. Işınlar nedeniyle basit bir ayna veya yansıtaç üzerinde meydana gelen yansıma, dışbükey cam üzerine düşmeden önce hiçbir şekilde cisimlerin suretini bozmaz.

Bu apaçık ortadadır: Çünkü yansıtaç, aldığı sırada ışınları yansıtır.

Şimdi, Camera Obscura'nın tasarımda nasıl kullanılabileceğini açıklamak için, bu amaçla kullandığım iki makinenin tarifini ve kullanım şeklini anlatacağım.

İLK MAKİNENİN TARİFİ

4. Bu makine koltuk biçiminde (insanların içinde taşındığı cinsten) olup tepesinin arka kısmı yuvarlak ve önündeki P2'nin orta kısmı dışa doğru bombelidir: İç kısmını görmek için makineyi temsil eden ve kapıya zıt yönde olan kenarın yükseltilmiş olması gerekir Şekil 1'e bkz.

5. İç kenardaki, bir masa işlevi gören A ahşap paneli, iki demir çivi yardımıyla dönerek makinenin ön bölümündeki ahşap kısma girer ve söz konusu masanın kaldırılmasına yarayan iki küçük zincire bağlı durur. Bu şekilde, makinenin yan tarafındaki kapıdan içeri girmek kolaylaşır.

6. Her iki uçta bükülmüş iki adet teneke boru... makinenin arka kısmına yakın bölümdeki mobilyanın içine yerleştirilmiştir ve her bir borunun ucu dışarıya açılır. Bu borular, içeri ışık girmesine neden olmadan, makinenin içinde bulunanların hava almasını sağlarlar.

7. Makinenin arkasına denk gelen bölümün

dış tarafında c, c, c, c ile işaretli noktalardaki dört adet demir çatal çiviye 7,5 cm genişliğindeki iki tahta şerit DE, DE girer ve bunların tepesindeki D, D noktalarında açılmış deliklerden geçen iki diğer ince tahta şeride de F ahşap paneli sabitlenir. Bu şekilde, söz konusu ahşap panel dikey olarak ileri ya da geri hareket ettirilebilir.

8. Makinenin üst kısmında, yaklaşık 38 cm uzunluğunda ve 23 cm genişliğinde bir ahşap panel bulunur. 23 ila 25 cm uzunluğundaki PMOQ deliği bu panelin içinden boydan boya geçer.

9. Daha önce bahsettiğimiz ahşap panelin üstüne iki adet kırlangıç kuyruğu şeridi sabitlenip, bunların arasına aynı uzunlukta bir başka panel sürülür ve toplam genişlik 15 cm civarında olur. Bu ikinci panelin ortasında bulunan yaklaşık 7,5 cm çapındaki yuvarlak deliğe oturan dişi vidaya, dışbükey camı taşıyan, yaklaşık 10 cm uzunluğunda bir silindir yerleştirilir (bu camdan daha sonra bahsedeceğiz).

10. X şekli, yaklaşık 17,5 ila 20 cm genişliğinde ve 25 cm uzunluğunda kare biçimli bir kutudur ve 8. maddede sözü geçen düz panelin üzerine sürülür. Makinenin ön tarafına bitişik duran b kenarı bir kapı görevini görür (Şekil 3'te görüldüğü üzere), arka tarafındaki kare biçimli N açıklığının her iki tarafı yaklaşık 10 cm uzunluğundadır ve iki tahta şerit arasında kayarak hareket eden I paneli ile kapanır.

11. Bahsi geçen kare biçimli açıklığın üzerinde, ufuk çizgisine paralel olan ve kutunun arka tarafını enlemesine geçen bir yarık bulunur; küçük bir ayna ya da yansıtaç bu yarığın içinden geçirilip kutunun içine yerleştirilir. Bu ayna her iki kenarından iki ahşap şeride sürülür. Ahşap şeritler öyle yerleştirilmiştir ki, aynanın sırlı yüzeyi B kapısına çevrildiğinde ufuk çizgisiyle 112,5 derecelik bir açı yapar. Aynanın bu pozisyonunun şekilde iyi temsil edilemediğini belirtmek isteriz.

12. Bahsi geçen Aynanın kutuya bakmayan yüzünde bulunan (ayna 11. maddede belirtilen pozisyonda iken) demirden küçük bir levha, makinenin üst kısmında bulunan H bölgesindeki herhangi bir yere dik olarak yerleştirilecek (şekilde gösterildiği gibi) aynanın ortasına sabitlenmiş vidanın tabanıdır ve dikey olarak her yöne dönebilir. Bu da, vidanın 9. maddede belirtilen panele açılan bir delik ve 8. maddede belirtilen panele bu amaçla açılan yarıktan geçirilerek R somunuyla sabitlenmesiyle sağlanır. Şimdi, aynanın bu pozisyonu değiştirildiğinde, söz konusu yarık, makine içindeki, iki tahta şerit arasında kayarak hareket eden küçük bir kapak aracılığıyla kapatılır. 11. maddede belirtilen yarığa gelince, bu yarık kısmen, açılan N menfezinin her iki ucu açık kalacak şekilde iki tahta şeritle kapatılan küçük I paneli aracılığıyla kapanır.

13. Kutunun bir kenarında, makinenin arkasında

bulunanlara benzer iki demir çatal çivi bulunur; bu çivilere, X kutusunun arkasından birkaç santimetre dışarı uzanan ve ucunda bir delik bulunan tahta bir şerit sürülür. Bu delikten yukarıda söz edilen vidanın geçmesi sayesinde H aynasının N menfezi önünde istenen eğimde yerleştirilmesi sağlanır.

14. H aynasından ayrı olarak, daha küçük bir L aynası, kutunun üst kısmının ortasından dışarı uzanan bir şeride ortasından sabitlenir. Bu şerit, ona sabitlenen aynaya, aynayı istenen her açıda eğebilmek amacıyla yukarı ya da aşağı kaldırmaya yarayacak şekilde vidalanır.

ÖNERİLER

Altıncı maddede bahsi geçen borular makineye yeterli hava sağlamadığı takdirde, koltuğun altına, oturan kişinin ayağıyla çalıştırabileceği bir çift küçük körük yerleştirilebilir. Bu yolla, makinenin içindeki hava sürekli olarak boşaltılır ve havayı boşaltan körüklerin yardımıyla dışardaki hava borulardan içeri çekilmiş olur.

MAKİNENİN KULLANIMI

Problem 1

15. Cisimleri doğal hallerinde resmetmek.

Cisimler makinenin içerisinde resmedilecekleri zaman, A Masasının üzerine bir kağıt parçası koyarız; ya da daha iyisi, bir başka panelin üzerine bir parça kağıt koyup sonra bir diğer panele ikinci bir parça kağıdı panelin kenarlarından taşacak şekilde koyarız. Sonra bu kağıdı ve paneli, kırlangıç kuyruğu biçimli iki tahta şerit yardımıyla sıkıştırarak bir çerçeve elde ederiz. Daha sonra, C silindirine dışbükey bir cam yerleştirir ve bu camı da makinenin tepesine, odak uzunluğu makinenin masanın üzerinde kalan yüksekliğine neredeyse eşit olacak biçimde vidalarız. Ardından, kutunun arka tarafındaki N menfezini makinenin yukarısında doğru açar ve L aynasını, –nesneler dikine resmedilecekleri zaman– ufuk çizgisiyle 45 derecelik bir açı yapacak şekilde eğeriz. Daha sonra, H aynasıyla birlikte F paneli D E ile D E tahta şeritleri aracılığıyla kaldırılacak olursa, A masası üzerindeki kağıt üzerinde, ışınları L aynasının üzerine düşen dışbükey camda yansıyan tüm cisimlerin resmini görebiliriz. Dışbükey cam, kendisini taşıyan Silindirin vidası çevrilmek suretiyle, bu cisimler bütünüyle birbirlerinden ayrışana kadar aşağı veya yukarı kaldırılabilir.

16. Aynı cisimler, eğimli resmedilmek istendiklerinde, L aynasına, resme vereceğimiz eğimin yarısını vermemiz gerekir.

17. Cisimler resme paralel olarak temsil edilmek istendiklerinde, N menfezi kapatılmalı ve B

kapısı açılmalıdır. Ardından H aynası kutunun yukarısına doğru, ufka paralel olacak şekilde kaldırılmalıdır. Makine bu durumda, çiçek bahçesi peyzajı yapmak için yukarıdan bakmak amacıyla kullanılan balkon ya da benzeri yüksek bir yer işlevi görür.

18. Yerden yüksekte bulunan bir heykel tasarlamak gibi bir niyetimiz varsa ve heykelin bir tavana karşı resmedilerek temsil edilmesi gerekiyorsa o zaman makinenin arkası heykele bakmalı ve X kutusu, B kapısı heykele bakacak şekilde çevrilmelidir. Ardından kapıyı açmak suretiyle, L aynası, sırlı yüzeyi heykele bakacak şekilde dikine yerleştirilmeli ve kutu öne arkaya hareket ettirilmelidir; ya da ayna, heykelden yayılan ışınları dışbükey cama yansıtacak şekilde, yukarı ve aşağı hareket ettirilmelidir. Kutunun veya aynanın bu şekilde hareket ettirilmesi, ışınları dışbükey cam üzerine düşürmek için yeterli olmadığı takdirde, makine bütünüyle ileri ya da geri hareket ettirilmelidir.

İSPAT

Aynaların bahsi geçen eğimleri üzerine.

19. L aynasına gerekli şekilde eğim verildiğini göstermek için, yansıyan ışınların, doğrudan gelen ışınların bir yüzey üzerine düştükleri açıyla

–resme vermek istediğimizle aynı konumda– A Masası üzerine düştüğünü ispatlamamız gerekir.

Şimdi diyelim ki AB, GH aynası üzerine bir cismin herhangi bir noktasından düşen ışın olsun ve oradan da makinenin masası üzerindeki a noktasında yansıyor olsun. DI çizgisini, FE'ye resmin eğimine eşit bir açı yapacak şekilde çizersek; yani, DIE açısı DFI açısının iki katı olursa, o zaman BaF açısının BCD açısına eşit olacağını ispatlayacağız.

Varsayalım ki, DIE açısı, DFI açısının iki katı olsun; bunun sonucunda, bu son açı IDF açısına eşit olsun. CBD oranı BF'nin yansıma açısına denk olduğu için, BCD üçgeni FaB üçgeniyle benzeşir: Buradan çıkaracağımız sonuç BaF açısının BCD açısına eşit olduğunu ispatlar.

20. Resmin paralel olmasıyla ilgili söylediklerimiz hakkında dikkat etmemiz gereken, bir önceki ispatta, resmin eğim açısının cisimlerin yanında ölçüldüğüdür; eğer bu açı sıfırlanana kadar küçültülürse, göz seviyesinin altında, ufuk çizgisine paralel bir resim elde ederiz. Fakat ispatımıza göre, aynanın eğimi resmin eğiminin yarısıysa, o zaman, aynanın eğimi de sıfıra eşittir ve bundan dolayı bu eğim de ufuk çizgisine paraleldir. Aynı şekilde, göze paralel resmi dikkate aldığımızda aynanın dikey konumlandırılması gerektiğini ispatlayacağız: Resme bu konumu vermek için, cisimlerin yanında bulunan resmin eğim açısı 180

derece olacak şekilde ayarlanmalıdır (bu eğimin 90 derecelik yarısı aynanın eğimidir).

Problem II

21. *Sağ elde olduğu görünen şeyler sol elde olacak biçimde cisimleri resmetmek.*

22. X Kutusunu şekilde görüldüğü gibi yerleştirdikten sonra B Kapısı açılmalı ve N menfezi kapatılmalıdır; ardından, H Aynasını 11. maddede belirtilen konuma getirerek, L Aynası kutunun üst kısmına doğru kaldırılmalı ve ilk aynaya doğru öyle bir eğim verilmelidir ki ufuk çizgisiyle 22,5 derecelik bir açı yapsın; yani, makinenin üst kısmı –çift yansımadan sonra– H Aynasında dikey konumda belirsin.

23. Şimdi, eğer cisimler eğimli bir resimde temsil edileceklerse, L Aynası ufuk çizgisiyle, resmin eğiminin yarısından dik açının ¼'ü çıkartıldığında elde edilecek sonuca eşit bir eğim yapmalıdır. Bu açı, uygulamada yeterli bir doğrulukla, L Aynasını, çifte bir yansımadan sonra, makinenin üst kısmının temsili, diğer aynada resme vereceğimiz eğimle eşit bir açıda belirene dek ufuk çizgisi altında bir açıyla eğilerek bulunabilir. Dikkat edilmesi gereken husus: Resmin eğimi, 90 derecenin ¼'ünden daha az olursa, L Aynası diğerine doğru daha önce belirtildiği gibi

değil, tam ters yönde, aynanın eğim açısı, resmin eğiminden 90 derecenin ¼'ü çıkartılarak elde edilecek sonuca eşit olacak bir derecede eğilmelidir.

24. Nesneler paralel bir resim için temsil edilecekleri zaman, L aynası 15. maddede belirtilen konuma getirilmeli ve HI aynası da 13. maddede belirtilen konuma, aynayı ufuk çizgisine doğru 45 derecenin altında bir açıyla eğmek suretiyle yerleştirilmelidir. Bu şekilde aynanın sırlı yüzeyi, resim gözün altında kaldığı durumlarda aşağı, gözün yukarısında kaldığı durumlarda da yukarı bakacaktır.

25. Makinenin bu konumu, aynı şekilde eğimli, ufuk çizgisiyle çok küçük açılar yapan resimler için de kullanışlı olabilir. Bu durumda, aynalardan birinin eğimi, resmin eğiminin yarısı ölçüsünde azaltılmalıdır.

26. Aynaların Eğiminin Gösterilmesi

Dik açılı bir resim için, aynalardan birinin ufuk çizgisiyle 112,5 derecelik bir açı yapması gerektiğini söylemiştik. Diğer L aynası da birinciye doğru eğilmeli ve ufuk çizgisiyle 22,5 derecelik bir açı yapmalıdır. Söz konusu konumda bulunan MN ve GH aynalarını ele alalım; AB ışınının ufuk çizgisine paralel olduğunda, B ve C'de yansıdıktan sonra makineye dik açıyla gelmesi

gerektiğini ispatlayacağız. ABN açısı 112,5 derecedir ve bundan dolayı ABM açısı ve ona eşit olan CBG yansımasının açısı da 67,5 derecedirler. BPQ açısı, NBA açısının tamlayanıyla 22,5 derece olan PQB açısının toplamına eşittir; böylelikle, BPQ açısı 45 derece olur. Aynı şekilde, PCB açısı, CBP ve BPC açılarını 180 dereceye tamamlar ve bundan ötürü 67,5 derecedir ve bu da eşiti olarak bilinen, yansımanın QCa açısıdır. Benzer bir hesapla, RCQ üçgeninin CRQ açısının dik açı olduğu *ispatlanmış* olur.

27. Aynalara, biraz önce bahsi geçen açıları vermek mutlaka gerekli değildir. Çünkü ABN açısından GH aynasının eğimini elde etmek amacıyla, keyfi bir tahminle, 135 derece çıkartmak gerekir. Yine de, belirlediğimiz açılar, dik açılı bir resim için en uygun olanlardır.

28. Bir resim eğilerek ufuk çizgisiyle DIA açısını yaptığında, MN aynası konumunu korumalıdır ve CQR açısı, DIA açısının yarısından dik açının ¼'ünün çıkartılmasıyla elde edilecek sonuca eşit olur: O halde, FaC açısının, ya da ona eşit olan CRQ açısının BID açısına eşit olacağını söyleyebilirim. Bu durumda PBQ açısı 112,5 derecedir. Böylelikle PBQ açısıyla PQB açısının iki dik açıya tamlayanı olan BPQ açısı da 90 dereceden DIA açısının yarısının çıkartılmasıyla elde edilecek sonuca eşit olur. Bu sebepten ötürü, NBC 67,5 derece olduğundan BCP ve

ona eşit olan RCQ açıları da 22,5'la DIA açısının yarısının toplamına eşittir. Şimdi, RQC açısı bu açıya eklenirse, toplamları DIA açısına eşit olur. Böylelikle, CRQ açısının DIA açısına eşit olduğu *ispatlanmıştır*.

29. Eğer RBN açısını değiştirerek a, DIA açısını değiştirerek b ve dik açıyı da d olarak adlandırırsak, bu durumda CQR açısı=d+1/2b-a olur.

30. Bir resim paralel olduğunda, GH ve MN aynalarının ikisi de 45 dereceden daha az bir açıyla eğilirlerse, ufuk çizgisine dik olan bir ışın, aynı şekilde, iki kere yansıdıktan sonra, A Masası üzerine dik açıyla düşer.

Problem III

31. Makinenin çevresine yayılmış cisimleri içeride oturan kişiye dik durumda gösterecek şekilde temsil etmek.

Makinenin arka kısmı güneşe bakacak şekilde çevrilmeli ve makinenin arasında kalan nesneler tek yansımayla resmedilmeli. Bu şekilde, gölgede kalsalar bile görüntüleri, makinenin diğer tarafındaki nesnelerin çifte yansıma olmadan algılanamayacak görüntülerine kıyasla daima daha açık belirecektir.

32. Makinenin sağında ve solunda kalan cisimler, H aynası aracılığıyla temsil edilebilir

ancak söz konusu ayna, içinde iki menfez olan mukavva bir kutuyla kaplanmalıdır. Bu menfezlerden biri cisimlerin tarafında, diğeri de X kutusundaki N menfezinin tarafında olmalıdır. Bu önlemi almamızın nedeni, ayna hiç örtülmediğinde L aynasına yandan gelen ışınları yansıtacak ve bu ışınlar tekrar L aynasınca yansıtılıp dışbükey camdan geçerek resmi son derece zayıflatacak olmasıdır.

33. Makinenin önündeki nesneler, 22. ve 28. maddelere uygun şekilde temsil edilir.

Problem IV

34. *Resimleri ya da baskıları temsil etmek.*

Resimleri ya da baskıları temsil etmek istiyorsanız, makinenin arka tarafında bulunan ve resimler güneşe bakacak şekilde döndürülmesi gereken F paneline bağlanmalıdırlar. Sonra bu konumdayken diğer cisimler gibi temsil edilebilirler ancak tek bir farkla; C Silindirindeki dışbükey cam değiştirilmelidir: Eğer baskıların gerçek büyüklüklerinde temsil edilmesi isteniyorsa, dışbükey camın odak uzaklığı, makinenin masadan yukarı yüksekliğinin yarısına eşit olmalı; yani, AC'nin yarısı kadar olmalı. Aynı şekilde, söz konusu resimler ya da baskılar, gerçekte olduklarından daha büyük resmedilmek

isteniyorlarsa, dışbükey camın odak uzaklığı yine de daha az olmalıdır. Eğer, tam tersine, gerçekte olduklarından daha küçük temsil edilmek isteniyorlarsa, camın odak uzaklığı AC uzunluğundan büyük olmalıdır. Dahası, resimlerin ya da baskıların yerleştirilmesi gereken doğru uzaklık, F panelini, cisimler makinenin içinde gerektiği gibi görünene kadar ileri ya da geri kaydırarak bulunabilir. Bu uzaklık da aşağıdaki oranla bulunabilir:

Makinenin masadan yukarı yüksekliği, eksi camın odak uzunluğu, bölü makinenin masadan yukarı yüksekliği, eşittir camın odak uzunluğunun cismin cama mesafesine oranı.

Dışbükey camın cisme mesafesini, ayna tarafından dışbükey camda dik açıyla yansıtılan ufuk çizgisine paralel bir cisimden kaynaklanan ışınla ölçtüğümüzü dikkate almalıyız. Dahası, cisimler, makinenin arka tarafına konulmak istendiğinde, panelin F yüzeyine tutturulmalı ve panel de söz konusu yüzey N menfeziyle yan yana olacak şekilde çevrilmelidir.

35. Kişilerin yüzlerinin temsiliyle ilgili notlar

Kişilerin yüzlerini gerçekte olduğu gibi resmetmek mutlaka çok ilginç ve faydalıdır; bu makine sayesinde minyatür boyutlarında çok iyi başarabileceğimiz bir şeydir: Eğer herhangi bir kişinin

yüzü, sadece görüntüye bakarak resmedilirse, kişinin masanın üzerinde bulunan kağıttaki tüm görüntüsü 2 cm'yi geçmese bile, yüzün kime ait olduğunu hemen anlayabiliriz. Fakat bir insan yüzünü gerçek boyutlarında temsil etmek çok zordur. Yüzü doğal boyutlarında resmetmek istenirse, 35. maddede belirtilen türde bir dışbükey cam kullanılmalı ve yüz de F panelinin olduğu yere yerleştirilmelidir. Fakat bu durumda, söz konusu yüzün kime ait olduğu anlaşılacak derecede ayrıntılı görünse de, yüz hatları bir ressamın aslına sadık kalarak yüzü temsil edebileceği kadar belirgin görünmez. Bu, yüz hatlarının makinenin içinde canlı ve ayrıntılı görünmeleri için, yüzdeki belirli bir noktadan yayılan ışınların yeniden buluşmasının, kağıt üzerinde tam olarak tek bir noktada gerçekleşmesi gereğinden kaynaklanır. Fakat bir noktanın diğerine göre dışbükey cama en kısa mesafesi (yüzün camdan uzaklığı, onu doğal büyüklüğünde temsil etmek için gerekli olduğu nihai haline geldiğinde) ve söz konusu ışınların buluşma yeri, yüzün farklı bölümleri için buluşma noktalarının 6,5 cm kadar fark gösterebilecek şekilde değişmesine yol açar. Yani, seçilen tüm mesafelerde, yeniden buluşmaları kağıdın birkaç santim yukarısına düşecek çok sayıda ışın bulunacağından, tüm yüz hatlarının arzu edildiği gibi temsil edilememesinde şaşılacak bir şey yoktur. Bu çeşitlilikten doğan karışıklık, her

ne kadar gözle çok net görülemese de, yüzün tam bir benzerliğini elde etmemizi engelleyecek denli belirleyicidir. Bu durumdan söz etmemizin nedeni, makinenin ne kadar iyi çalıştığını, hangi durumlarda kullanışlı olduğunu ve hangi durumlarda görünürdeki faydasının, akıldan ziyade deneyimle keşfedilmiş bir hataya neden olabileceğini eşit derecede açıklayarak göstermek içindi.

36. Unutmamalıyız ki, önceki tüm problemlerde dışbükey camın açıklığını ölçmek için, her ne kadar bu açıklık için sabit bir ölçü veremeyecek olsak da, aşağıdaki hususlara dikkat etmek faydalı olur. 1. Dışbükey cam, bir perspektif camına (eğer amaçladığımız cam olsaydı) vereceğimizle aynı açıklığa sahip olur. 2. Cisimler fazla aydınlatılmışlarsa, söz konusu açıklık azaltılmalıdır ve bunun tersi de doğrudur; zayıf bir ışığa maruz kalıyorlarsa, açıklık artırılmalıdır. Eğer herhangi bir resim kopyalanmak isteniyorsa, dışbükey cam mümkün olduğunca az açık olmalıdır fakat makineye giren ışığın fazla azaltılmamasına dikkat edilmelidir. Bu gözlemlerden yola çıkarak, cama gerekli açıklığı vermek için, üzerlerinde farklı büyüklüklerde yuvarlak delikler olan çok sayıda yuvarlak teneke ya da ince pirinçten parçamız olması gerektiği de ortadadır. Ya da, dışbükey camın üzerine gizlenebilecek pirinçten, uzun ince bir parça üzerine farklı büyüklüklerde delikler açılabilir. Alternatif olarak, üzerinde

farklı büyüklüklerde delikler olan ve merkezi etrafında döndürüldüğünde, istenen herhangi bir deliği camın açıklığına denk gelebilecek yuvarlak bir levha da kullanabiliriz.

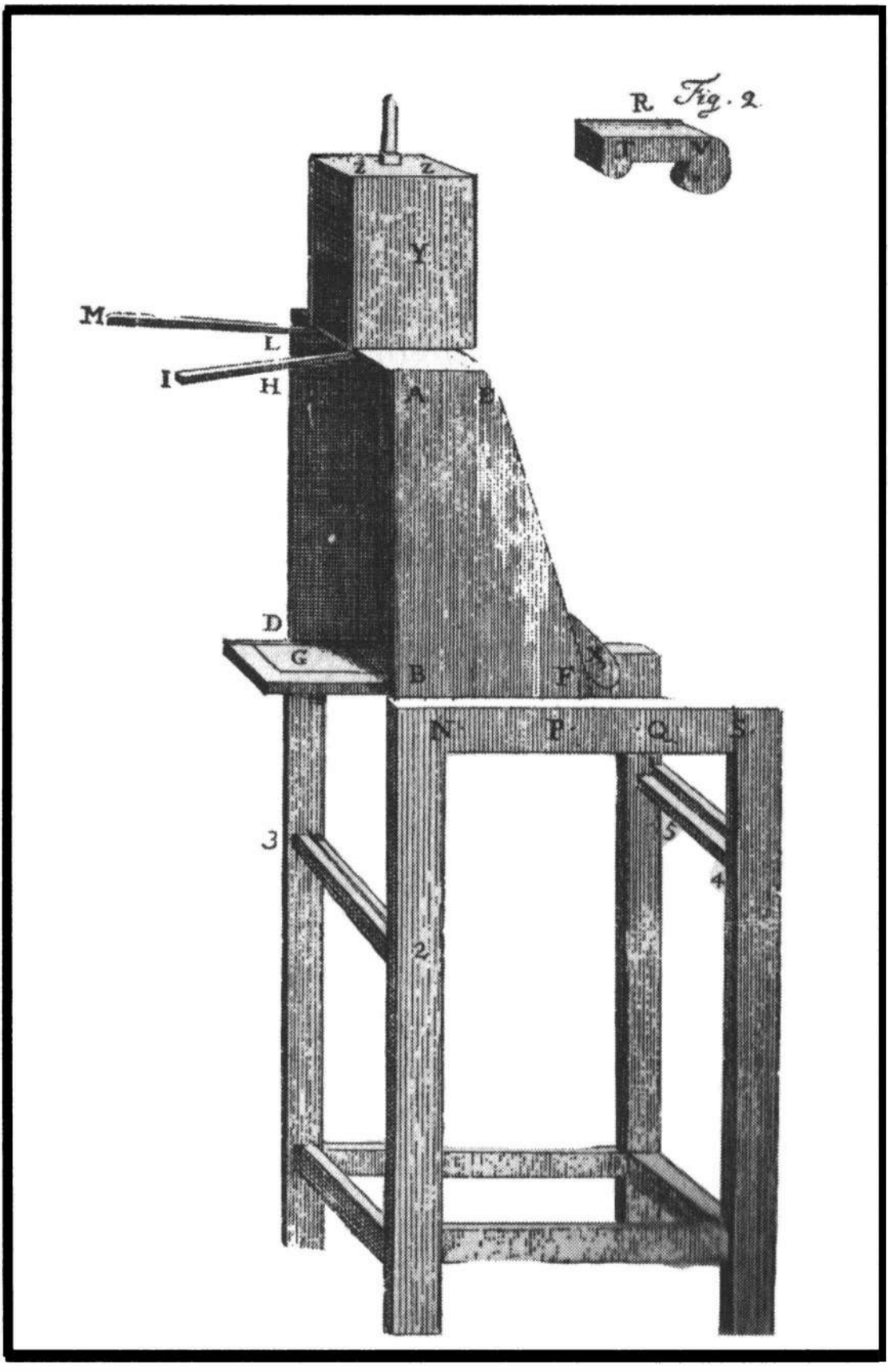
A. İKİNCİ MAKİNENİN TARİFİ

37. Bu makine bir tür kutudur ve ACGB yüzeyi açık olup, BD genişliği, AB yüksekliği birbirine eşit ve 45 cm'er uzunluktadır. En uzun kenarı olan FB, 25 cm uzunluğundadır ve EP kenarı, AE 15 cm uzunluğunda olacak şekilde eğimlidir.

38. G çerçevesi, kağıdın sabitlendiği kutunun altına sürülür.

39. Kutunun üst kısmının ortasında bulunan yuvarlak deliğe dışbükey camı taşıyan silindir vidalanır.

40. HI ve LM çubukları, 7. maddedekine benzer şekilde, kutunun üst kısmının içerisine sabitlenmiş dört küçük demir çatal çiviye sürülür. Bu çubuklar, kutudan yaklaşık 60 cm dışarı uzanır ve I ve M çıkıntılarının mesafesi, Kutunun uzunluğuna ya eşit ya da ondan daha büyüktür. Üzerlerine asılan ve üç taraftan, kutudaki açıklığın BA, AC ve CD kenarlarına sabitlenen siyah bir kumaşla, G çerçevesindeki kağıdın üzerine cisimler resmedileceği zaman kutunun karartılması işlevini görürler.



İkinci Makine

41. Kutuyu ayakları üzerinde tutmaya yarayan iki tahta parçası vardır. Bu parçalardan biri ayağın bir yanına, diğeri de öteki yanına dört demir raptiye aracılığıyla sabitlenir. Eğer kutunun alt tarafının ufuk çizgisine paralel olması isteniyorsa, bu raptiyelerden ikisi ilk tahta parçasının yan tarafındaki N ile P deliklerinden ve R parçasındaki T ile V deliklerinden, diğer ikisi de aynı şekilde ayağın diğer yanında açılmış deliklerden ve öteki parçadan geçer. Eğer kutunun alt tarafının biraz eğimli olması isteniyorsa, P deliğinden geçen çubuk, R parçasındaki O deliğinden geçmelidir. Diğer parça için de aynı şeyin geçerli olduğu aşikardır.

42. Bazen kutuyu ayakları üzerinde öne eğmek isteyebiliriz. Bu da, N ve P delikleri yerine Q ve S delikleri kullanılarak yapılır. Aynı şekilde bazen kutuyu biraz arkaya eğmek de mümkündür. Bu da çubuğu S'den geçirerek, kutunun arkasına sabitlenmiş bir parça tahtaya açılan X deliğine sokarak ve karşı taraftaki çubuğu da söz konusu parçanın diğer tarafında açılan bir deliğe sokarak sağlanır.

43. T Kutusu, makinenin üstüne sürülür ve daha önce tarif edildiği gibi olur; ancak tek bir farkla, daha küçüktür. Kutunun tepesinde bulunan Z Z çatal çivilerine, üzerine bir ayna sabitlenen bir tahta şerit 13. maddede açıklandığı biçimde sürülür ve böylelikle söz konusu ayna, ilk

makinenin H'deki şekliyle aynı konuma getirilir.

44. Bu makinenin yerini değiştirmek istediğimizde, BEC Kutusunu, 2, 3, 4, 5 çapraz parçalarının üzerine, ABC açıklığı yukarı gelecek şekilde yerleştiririz. Ardından, küçük T Kutusunu, –13. maddede sözü geçen– tahta şerit ve aynayı, siyah örtüyü ve ML ve IH çubuklarını büyük kutuya koyarız. Daha sonra bu kutuyu, çok ince iki çubukla taşınan G çerçevesiyle, çerçeve yeterince büyük olmadığında da başka bir panelle kısmen örteriz. Bu biçimde parçalara ayrılan makineyi taşımak, destek sisteminden daha fazla yer kaplamayacağı için çok kolaydır. Artık nesnelerin bu makinede temsil edilmesi istendiğinde, şekildeki gibi yeniden birleştirilmeli ve siyah kumaş da, bir insanın kafasını altına sokabileceği biçimde çubuklara asılıp, açıklığın AB, AC ve CD kenarlarına sabitlenmelidir.

45. Bu makinenin kullanma biçimi ilkiyle aynıdır. Fakat bu makineyi eğdiğimizde aynanın ufuk çizgisiyle eğim açısının daha az, kutunun altının eğiminin yarısı kadar olması gerektiğine dikkat edilmelidir. Makine geriye doğru bir miktar eğildiğinde, söz konusu açı yine yarım ölçü artırılmalıdır. Benzer biçimde, nesneler dik açılı bir resim için temsil edilmek istendiğinde, makinenin 44. Maddenin ilk bölümündeki gibi konumlandırılması gerektiğine dikkat edilmelidir. Baskılar, makineden bütünüyle ayrı bir panele

sabitlenmeli ve bu panel de isteğe göre öne ya da arkaya hareket ettirilebilecek bir taşıyıcıya yerleştirilmelidir.

Aynanın Eğiminin İspatı

46. AB, bir nesnenin herhangi bir noktasından yayılan bir ışın olsun. DI çizgisi bir resme verilen eğime, GH aynası da belirlediğimiz eğime sahip olursa, BaF açısının BCD açısına eşit olacağını göstereceğiz. Bunu ispatlamak için ufka paralel olan FI çizgisini çizmelisiniz., Şimdi, IDF üçgeninin IDF ve DFI açılarının toplamı DIE açısına eşit olur. Fakat aynanın eğim açısı olan DFI açısı, DIE açısının yarısından IFa açısının yarısının çıkartılmasına eşit olur. Sonuç olarak, DFI açısı, FDI açısından IFa açısı kadar küçüktür. O halde, IFa açısı DFI açısına eklenecek olursa, FDI açısına eşit olan DFa açısı elde edilir: Bu nedenle, FaB açısının da BCD açısına eşit olduğu *ispatlanmış* olur.

Benzer şekilde akıl yürüterek, kutu arkaya eğildiğinde, aynanın eğiminin ne olacağını da göstermiş olduk.

Dizin

Alhazen, 16
apotropaeon, 84
Ariadne, 81
arzu, 36, 49, 63, 84

baubo, 77-9
bastırma, 50, 52
bilim, 73, 75, 81,83, 89, 93
bilinçdışı, 31, 36, 43-5, 49, 52, 58, 73, 89, 94
bekçi, bilincin girişindeki, 44, 46, 49, 57

Da Vinci, Leonardo, 17, 60, 64, 85
Demeter, 77-9,
Derrida, Jacques, 21, 46, 71, 74, 95-6
Descartes, 17, 90, 92-5
Dionysos, 9, 78-81, 84

edep/edepsizlik, 72-7, 81
emek, 16, 22-3, 28, 32-3
ekran belleği, 82

fantazmagorya, 15, 28, 37
fetiş, fetişizm, 19, 24-5, 34, 35, 64, 72-3, 76, 79-81, 89
    obje fetişizmi, 30

Feuerbach, 15-6, 20-2
fotoğraf, 43-4, 47-51, 59, 83, 89
Freud, 35, 43-53, 57, 64, 72-3, 85, 89, 90
    Musa ve Tektanrıcılık, 47,50
    Psikanalize Giriş, 52
    Jensen'in Gradiva'sı, 52

Galiani, 32
Gravesande, 65-6, 95, 97
göz, 16-7, 23, 59, 73, 89, 90-4, 98
    ve camera obscura, 17, 36, 38
    ressamın gözü, 59, 62, 66

Hegel, 50
Hıristiyanlık, 33
Hoffman, 47, 51

Iacchus, 78
ışık-resim [lichtbild], 83-4

ideoloji, 15, 18, 21-4, 29, 31, 36-9
iğdiş etme, 35, 76, 85

Kant, Immanuel, 13
karanlık oda, 31, 37, 57, 76, 82
kullanım değeri, 22, 26

Lecourt, Dominique, 39

Marx, Karl, 14-5, 24-9, 31, 35-9, 43, 49, 52, 72, 81, 89-90, 95
  Alman İdeolojisi, 13, 21, 29, 39
  Kapital, 24, 39,
  Feuerbach Üzerine Tezler, 21
metafor, 48, 51,
  sansürcü ya da bekçi olarak, 49
  Marx'ta, 14-8, 21-2, 29, 30, 89
  Nietzche'de, 57-8, 73, 80-1
metafizik, 18, 46, 49, 78, 90
mübadele değeri, 22, 25-30

nevroz, 43-4,
Nietzsche, 10, 25, 57-9, 72-5, 79-82, 84-5, 89

obje, 30
Oidipus, 82
Optik, 16-7, 29, 49, 83, 92-3
  metafor olarak, 22, 29, 30
Öklit, 16
ölüm güdüsü, 50, 52

paleonomi, 74
perspektif, 31, 59, 61, 65, 89
Platon, 31

retina 29, 37-8, 90, 93
Ricardo 35
Rousseau, Jean-Jacques, 65,67-72, 84, 89, 95

Starobinski, Jean, 67,70-1
spekülatif eleştiri, 20

şeffaflık, 32, 64-5, 70-3, 81, 85

ters çevirme, 13-9, 21-2, 25, 30, 49, 72, 75, 89-91, 94

yüceltim, 19
  yüceltim metaforu, 19, 28, 30
yansıma metaforu, 18, 39

Marx, Freud, Nietzsche, her üçü de, birbirlerinden çok farklı biçimlerde de olsa camera obscura metaforunu eserlerinde kullanmıştı. Fransız düşünür Sarah Kofman, nihayet Türkçe çevirisiyle okurlarla buluşacak olan klasik eserinde, bu metaforun geniş çaplı bir incelemesini yapıyor.

Marx'a ayırdığı açılış bölümünde Kofman, ters çevirmeyi ideolojik bağlamda ele alıyor. Ardından Freud'un, bilinçdışını tanımlarken camera obscura metaforunu nasıl kullandığını inceliyor. Bir sonraki bölümdeyse Nietzsche'ye göre, camera obscura'nın "unutuşun metaforu" olduğunu ortaya koyuyor. Kofman burada, "sihirli aygıt" camera obscura'nın, bazı düşünürler için zihin açıcı olmaktan ziyade bir fetiş işlevi görüp görmediği sorusunu yöneltiyor.

Camera Obscura, felsefeden sinemaya uzanan bir yelpazede çağdaş teoriye damgasını vuran bir metaforun güçlü ve hararetli bir tartışmasını bizlere sunuyor.

www.encorekitap.com
ISBN: 978-605-9949-21-7
9 786059 949217

12 TL (KDV Dahil)